

N. S. a. XXI n. 2

LUGLIO-DICEMBRE 1968

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA



UNIVERSITÀ DI CATANIA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

1968

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

Direttore: Prof. QUINTINO CATAUDELLA

Segretario di redazione: Prof. CARMELO MUSUMARRA

N. S. a. XXI n. 2

LUGLIO-DICEMBRE 1968

SOMMARIO

STUDI E SAGGI

- GIOVANNI SCIMONELLO, *Dialettica e poesia nei « Philosophische fragmente »
di Hölderlin* » 121

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

- RACHELE VALENSISE FAZIO, *Little review 1914-1929* » 188

NOTE E DISCUSSIONI

- FRANCESCA BATTAGLIA, *Note e contronote su Rabelais* » 209
PLACIDO BUCOLO, *Ugo Spirito tra affermazione e negazione* » 216
GIUSEPPE SPADARO, *Correzioni al lessico etimologico neogreco dell'Andriotis* » 256
RECENSIONI, a cura di R. V. CRISTALDI, G. A. BIANCA » 282

Direzione e Amministrazione: Biblioteca della Facoltà di Lettere,
Università degli Studi, Catania - Telefono 214-241.

Prezzi e abbonamenti: Un fascicolo separato L. 1800; abbonamento
annuo L. 3500. Un fascicolo arretrato. L. 2500; annata arretrata L. 5000;
Estero aumento del 50%. Versamenti su c/c N. 16/5542 intestato a:
Biblioteca Facoltà di Lettere, Siculorum Gymnasium - Catania.

DIALETTICA E POESIA

NEI « PHILOSOPHISCHE FRAGMENTE » DI HÖLDERLIN

I. *Premessa: cenni sull'estetica di Kant, di Goethe e di Schiller.*

La riflessione sull'essenza dell'arte ha accompagnato, a cominciare dalla filosofia greca, lo svolgimento della cultura. Questo legame era implicito nella definizione della filosofia come « Weltbild », cioè come spiegazione razionale e sistematica dell'universo.

Aristotele fece scaturire il bisogno di filosofare dalla « meraviglia ». Ora, nella meraviglia si possono distinguere due atti: il primo passivo ed il secondo attivo, un momento di sospensione, per così dire, al quale succede un'inquietudine, provocata dalla contraddizione tra l'oggetto della sensazione attuale e la mente, che tende a conoscerlo.

La contraddizione è l'atto primario di ogni attività umana e la legge del mondo naturale ed umano. L'artista scarica la sua « inquietudine » nel prodotto dell'arte, che quindi accoglie la unità tensionale delle sensazioni e dell'attività intellettuale. L'opera d'arte non è stata mai creata da un'ispirazione inconsapevole, da un compatto fluire delle immagini, che l'artista non può arrestare, come non si ferma la furia di un torrente.

L'oggettività della rappresentazione artistica fu, nell'antichità, analizzata scientificamente da Aristotele nella « Poetica ».

E' nota la definizione aristotelica della poesia come mimesi di azioni possibili e verosimili. Ma il concetto di imitazione entrò in crisi, appena si cominciò a dissolvere la concezione dell'oggetto quale realtà indipendente.

La filosofia tedesca prima di Kant non conosce ancora questa dissoluzione, che ha avuto una potente efficacia nella storia del pensiero. Nella filosofia kantiana, invece, il dissolvimento dell'oggetto è legato alla supremazia della filosofia quale « attività trascendentale » sulle scienze naturali. Kant non riconosce il nucleo contraddittorio della sensazione, che viene assunta nella sua materialità. Infatti il momento del suo trapasso dall'oggetto al pensiero non è inteso come « inquietudine », bensì come presenza meccanica; e perciò non può nascere la « meraviglia », il bisogno cioè di passare dal soggetto, che la riceve, all'oggetto. Questo diventa una cosa in sè, che il soggetto non può conoscere, perchè è irrimediabilmente chiuso nel cerchio delle sensazioni e delle forme a priori.

L'universalismo borghese della filosofia kantiana è dominato dalla tendenza a distruggere l'oggetto. Mentre nell'Illuminismo francese le contraddizioni storiche oggettive con le loro tensioni acute si riflettevano, naturalmente con mediazioni complesse, nella ideologia rivoluzionaria di una classe in ascesa, nel criticismo invece si manifestava un universalismo astratto, il quale ebbe un'influenza enorme tra gli intellettuali tedeschi, che vi scoprirono un terreno fertile per le loro utopie filosofico-sociali.

Anche l'arte, nella concezione kantiana, subisce una siffatta deformazione astratto-universalistica. Kant riunisce, nella « Kritik der Urteilkraft », i risultati delle due prime Critiche, attribuendo al bello e al giudizio teleologico il compito di unificarle. Se prima tra natura quale regno della necessità, retto dalla legge di causa e di effetto, e moralità, quale regno dell'uomo, in quanto produttore del principio morale, s'era sca-

vato un abisso incolmabile, ora nel bello e nel principio finalistico i due campi sono unificati. Ma, in che modo? Dissolto l'oggetto, il bello non diventa altro che percezione del libero giuoco della fantasia (« *Einbildungskraft* ») e dell'intelletto (« *Verstand* »).

Perfino le quattro definizioni kantiane del bello sono più di carattere negativo che positivo e riproducono, certamente sul piano degli sviluppi idealistici del criticismo, una specie di inconsapevole condanna dell'arte, che si rovescerà invece in esaltazione assoluta, priva di oggettiva mediazione dialettica, nella filosofia di Schelling. Kant afferma: a) « *Schön ist ein Wohlgefallen an einem Gegenstand ohne alles Interesse* »; b) « *Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt* »; c) « *Schönheit ist Form der Zweckmässigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird.* »; d) « *Schön ist was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird.* »¹.

I quattro caratteri del bello (nella natura e nell'arte) sono dedotti secondo il noto schema delle categorie di qualità-quantità-relazione-modalità, solo che la loro funzione non è costitutiva dell'« oggettività » dell'oggetto, come nelle scienze naturali, ma fonda una specie di universalità soggettiva, dedotta secondo il metodo trascendentale: « *Wenn eingeräumt wird — continua Kant —, dass in einem reinem Geschmacksurteile das Wohlgefallen an dem Gegenstand mit der blossen Beurteilung seiner Form verbunden sei, so ist es nichts anderes als die subjektive Zweckmässigkeit derselben für die Urteilskraft, wel-*

¹ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* - Meiner Verlag - Hamburg 1959 - pp. 48, 59, 77, 82. a) « Bello è piacere di un oggetto senza interesse. »; b) « Bello è ciò che, senza concetto, piace universalmente. »; c) « Bellezza è la forma della finalità di un oggetto, in quanto viene percepita senza la rappresentazione di un fine. »; d) « Bello è ciò che, senza concetto, viene riconosciuto come oggetto di un piacere necessario. »

che wir mit der Vorstellung des Gegenstandes im Gemüte verbunden empfinden. Da nun die Urteilskraft in Ansehung der formalen Regeln der Beurteilung, ohne alle Materie (weder Sinnesempfindung noch Begriff), nur auf subjektiven Bedingungen des Gebrauchs der Urteilskraft überhaupt (die weder auf die besondere Sinnesart noch einen besonderen Verstandesbegriff eingerichtet ist) gerichtet sein kann; folglich auf dasjenige Subjektive, welches man in allen Menschen (als zum möglichen Erkenntnis überhaupt erforderlich) voraussetzen kann: so muss die Übereinstimmung einer Vorstellung mit diesen Bedingungen der Urteilskraft als für jedermann gültig a priori angenommen werden können d. i. die Lust oder subjektive Zweckmäßigkeit der Vorstellung für das Verhältniss der Erkenntnisvermögen in der Beurteilung eines sinnlichen Gegenstandes überhaupt, wird jedermann mit Recht angesonnen werden können »².

Come si vede, Kant nega all'arte una fondazione oggettiva per una necessità logica inerente al criticismo. L'oggetto stesso deve essere « costituito » mediante le intuizioni a priori (spazio e tempo) e le categorie. L'estetica idealistica non poteva accet-

² I. Kant: o. c. p. 140. « Se si ammette che in un puro giudizio di gusto il piacere che deriva dall'oggetto è legato col semplice giudizio della sua forma, non resta se non la finalità soggettiva di questa rispetto al Giudizio, che nel nostro animo sentiamo legata con la rappresentazione dell'oggetto. Ora poichè la facoltà di giudicare, considerata in relazione con le regole formali del giudizio, e a prescindere da ogni materia (sensazione o concetto), non può riguardare se non le condizioni soggettive dell'uso del Giudizio in generale (che non si applica nè ad un modo particolare di sensibilità, né ad un particolare concetto dell'intelletto), — quelle condizioni soggettive, per conseguenza, le quali si presuppongono in ogni uomo (come necessarie per la possibilità della conoscenza in generale); — l'accordo di una rappresentazione con queste condizioni del Giudizio può essere ammesso a priori come valido universalmente. Vale a dire, il piacere, o la finalità soggettiva della rappresentazione rispetto al rapporto delle facoltà conoscitive nel giudizio di un oggetto sensibile in generale, si può con ragione esigere da ciascuno. » (E. Kant: Critica del Giudizio, tradotta da A. Gargiulo - Laterza - Bari - 1949 - pp. 146-147).

tare il concetto aristotelico di mimesi, perchè, se l'oggetto viene dissolto come cosa in sè inconoscibile (Kant) o come momento dell'Io puro (Fichte) oppure in quanto determinazione dell'Assoluto indifferenziato (Schelling) e dell'Idea, l'arte viene ridotta ad una funzione conoscitiva inferiore (Hegel) o esaltata ad organo massimo della conoscenza (Schelling), e tuttavia, in quest'ultimo caso, essa non perde mai il suo carattere negativo di « momento ».

A questo proposito significativo risulta l'accostamento, compiuto da Hegel in un passo degli scritti giovanili, tra la poesia e la filosofia. Tanto nella filosofia che nella storia dell'arte non ci sono nè precursori né precorrimenti: « Jede Philosophie ist in sich vollendet und hat, wie ein echtes Kunstwerk, die Totalität in sich. So wenig des Apells und des Sophokles Werke, wenn Raphael und Shakespeare sie gekannt hätten, diesen als blosse Vorübungen für sich hätten erscheinen können — sondern als eine verwandte Kraft des Geistes — so wenig kann die Vernunft in früheren Gestaltungen ihrer selbst nur nützliche Vorübungen für sich erblicken »³.

Quale unicità assoluta, la ragione si esprime nell'atto del pensiero e del suo prodotto: il sistema, rappresentabile in un circolo, che ne racchiude, per così dire, le epifanie. Ogni attività umana e quindi anche l'arte viene assolutizzata, ma nello stesso tempo essa perde qualsiasi carattere autonomo. L'idealismo non ha potuto spiegare il senso umano e storico della creazione poetica.

³ G. F. W. Hegel: Erste Druckschriften - Leipzig - 1928 - p. 12. « Ogni filosofia è compiuta in sé e, come un'opera d'arte autentica, contiene in sé la totalità. Quanto meno le opere di Apelle e di Sofocle, se Raffaello e Shakespeare l'avessero conosciute, a questi ultimi avrebbero potuto apparire come esercizi preliminari per sé, anzi come una forza affine dello spirito - tanto meno la ragione nelle figure precedenti di se stessa può scorgere solo utili esercizi preliminari per sé ». (traduzione nostra).

Della insufficienza di un'esclusiva analisi della ragione si rendeva conto il Goethe, quando imprese a comporre gli aforismi nel periodo della tarda maturità. Riferendosi a « Die Kritik der reinen Vernunft », il grande poeta afferma che Kant ha inteso rivolgere la nostra attenzione al fatto che esiste « dieses höchste Vermögen, was der Mensch besitzt », cioè la ragione: « Ich aber möchte in eben dem Sinne die Aufgabe stellen, dass eine Kritik der Sinne nötig sei, wenn die Kunst überhaupt, besonders die deutsche, irgend wieder sich erholen und in einen erfreulichen Lebensschritt vorwärtsgehen solle » ⁴.

Goethe viene definito da Hölderlin poeta dei sensi, « epico », per la sua capacità di accogliere le sensazioni esterne e di riprodurle nella loro integralità. Basta scorrere gli aforismi della vecchiaia per rendersi conto che, secondo la visione goethiana, l'arte riesce a svelare il mistero della natura e tuttavia essa rimane ancora piena di mistero, proprio perchè nella natura « anschauliche » del poeta l'immagine sorge spontanea e ricca dei caratteri originari. Nei seguenti aforismi all'arte viene riconosciuta un'oggettività naturale, come se essa fosse una natura nella natura: « Wem die Natur ihr offenes Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unüberstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst » ⁵; « Die Natur wirkt nach Gesetzen, die sie sich in Eintracht mit dem Schöpfer vorschrieb, die Kunst nach Regel, über die sie sich mit dem Genie einverstanden hat » ⁶; « Die höchste Absicht der Kunst ist, menschliche Formen zu zeigen, so sinnlich bedeutend

⁴ Goethes Werke - Hamburger Ausgabe - Bd. 12. 1953 - p. 468 - « questa suprema facoltà, che l'uomo possiede. » - « Però in tal senso vorrei porre il compito che sia necessaria una critica del senso, se l'arte, in particolare quella tedesca, deve in certo modo riprendersi e progredire con passo consolante e vitale. »

⁵ Goethe: o. c. p. 467 - « La natura comincia a rivelare il suo segreto a colui che sente un'irresistibile nostalgia della sua interprete più degna, l'arte. »

⁶ Goethe: o. c. p. 467. - « La natura agisce secondo leggi, che si è prescritte in armonia col creatore, l'arte secondo leggi, sulle quali s'è accordata col genio. »

und so schön, als es möglich ist » ⁷. Un altro aforisma definisce le opere d'arte greche come « die natürlichste Natur » ⁸. La natura genera l'uomo, l'uomo produce l'arte. I prodotti del genio possono essere considerati « naturali » per una sorta di affinità profonda e « misteriosa » con la natura. A nostro parere, se vogliamo rendere esplicito ciò che nelle parole di Goethe è implicito, il « mistero » può significare la contraddizione immanente alla sensazione poetica, che viene assunta nella sua oggettività e mediata dalla attività creatrice.

Nelle opere teoriche di Schiller il problema dell'arte viene filtrato con la scepsi trascendentale di Kant. La sua filosofia dell'arte vanifica già la nozione di oggetto e di soggetto nei concetti di sensibilità e di intelletto, di libertà come principio della moralità e di facoltà appetitiva (« Begehrungsvermögen ») come organo del senso. Questa operazione va soggetta ad un certo processo « feticistico », per cui nella sensibilità si corporeizzano le qualità dell'oggetto naturale-storico e nell'intelletto si individuano i molteplici problemi ideologici dell'epoca.

Storicamente Kant non ha bisogno di porre la questione di uno « Stato estetico », perchè per lui, come abbiamo già osservato, l'arte esprime il giuoco soggettivo di fantasia e di intelletto. Al contrario Schiller può compiere il tentativo ardito di mediare nell'arte le contraddizioni laceranti della società contemporanea. L'universalità dell'arte viene dedotta secondo un procedimento deduttivo tipicamente platonico. Facendo astrazione dall'esperienza storico-sociale, Schiller distingue tre specie di « Triebe » (facoltà), ai quali corrispondono tre differenti tipi di realtà: 1) « Der sinnliche Trieb »; 2) « Der Formtrieb »; 3) « Der Spieltrieb »: « Der Gegenstand des sinnlichen

⁷ Goethe: o. c. p. 469. - « Lo scopo più alto dell'arte è di mostrare forme umane, il più possibile significanti e belle dal punto di vista sensibile. »

⁸ Goethe: o. c. p. 469. - « La natura più naturale ».

Triebes, in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heisst Leben in weitester Bedeutung; ein Begriff, der alles materiale Sein und alle unmittelbare Gegenwart in den Sinnen bedeutet. Der Gegenstand des Formtriebes in einen allgemeinen Begriff ausgedrückt, heisst Gestalt, sowohl in uneigentlicher Bedeutung als in eigentlicher Bedeutung; ein Begriff der alle formale Beschaffenheiten der Dinge und alle Beziehungen derselben auf die Denkkräfte unter sich fasst. Der Gegenstand des Spieltriebes, in einem allgemeinen Schema vorgestellt, wird also lebende Gestalt heissen können; ein Begriff, der allen ästhetischen Beschaffenheiten der Erscheinungen und mit einem Worte dem, was man in weitester Bedeutung Schönheit nennt, zu Beziehung dient »⁹.

Il « Trieb » scaturisce dalle due strutture originarie della natura umana, che, secondo Schiller, sono « die Person, das bleibende im Menschen » e « der Zustand, das Wechselnde im Menschen ». La « persona » determina la forma (l'universale), che resterebbe nell'uomo soltanto « Anlage », se non potesse esprimersi; ma poichè può esprimersi solo nello « Zustande », che è variabile, cioè nel tempo, essa manifesta un « Mangel », che la spinge ad uscire da sè. D'altra parte il tempo sarebbe una realtà vuota, se non avesse una « substantia », che resti uguale a se stessa. Come si vede, il salto qualitativo dalla nozione scolastica di sostanza a quella kantiana di « forma », dall'acci-

⁹ Schillers *Sämtliche Werke* - II. Bd. - G. Müller Verlag - München und Leipzig - p. 53 1) « Istinto sensibile »; 2) « Istinto della forma »; 3) « Istinto del giuoco » « L'oggetto dell'istinto sensibile, espresso in un concetto generale, si dice vita nel senso più ampio; un concetto, che significa la totalità dell'essere materiale e della presenza immediata sui sensi. L'oggetto dell'istinto formale, espresso in un concetto generale, si dice forma, tanto in senso proprio che improprio; un concetto, che comprende in sè la totalità delle strutture formali delle cose e dei loro rapporti rispetto alle facoltà conoscitive. L'oggetto dell'istinto del giuoco, rappresentato in uno schema generale, potrà dunque essere definito forma vivente; un concetto che si riferisce alla totalità delle strutture estetiche dei fenomeni e, in una parola, a ciò che, nel senso più ampio, viene definita bellezza. »

dente al tempo è provocato dalla necessità logica di unificare i due elementi. Ma la persona non può avere il suo fondamento nello « Zustand », in quanto non può derivare da qualcosa che muta, dunque essa è il fondamento di se stessa, cioè assoluta libertà. Lo « Zustand » non si può fondare nella persona, altrimenti sarebbe opposto alla sua natura (il mutamento) e perciò non muterebbe. Entrambe le strutture hanno un « Trieb », che le assolutizza in un'opposizione puntuale. La forma universalizza il senso, la materia realizza l'universale. Però i due elementi sono opposti. E' necessario trovare allora un terzo « Trieb », che abbia il potere di unificarli. Ecco lo « Spieltrieb », che produce la bellezza come unità di forma e di materia, di sensibilità e di intelletto.

L'uomo opera il suo primo ingresso nella civiltà, liberandosi dall'opposizione di materia e forma. Già il suo bisogno di « Putz » e di « Schein » è un segno del sorgere dell'umanità nella sua natura. Con l'aspirazione alla bellezza il selvaggio tende a superare la barbarie. La perfetta umanità dunque si può raggiungere in uno stato estetico, che alla barbarie dell'uomo primitivo calato nella materia e all'intellettualismo della ragione sostituisca la bella umanità.

Eppure lo stato estetico schilleriano conserva, per così dire, il vizio della sua origine. Infatti, secondo lo scrittore, l'essenza del giuoco consiste in un'illusione della fantasia da una parte, o, nella scarica d'energia dell'animale soddisfatto dall'altra. Queste sono forme inferiori del piacere dell'apparenza, provocato dalla vanificazione della sensazione per mezzo della vista e dell'udito. L'oggetto del tatto è una violenza, che noi subiamo, l'oggetto dell'occhio e dell'orecchio è una forma, che noi produciamo. Da qui inizia la sensazione estetica: « Solange der Mensch noch ein Wilder ist, genießt er bloss mit den Sinnen des Gefühles, denen die Sinne des Scheins in dieser Periode bloss dienen. Er erhebt sich entweder gar nicht zum Sehen,

oder er befriedigt sich doch nicht mit denselben. Sobald er anfängt, mit den Augen zu geniessen, und das Sehen für ihn einen selbständigen Wert erlangt, so ist er auch schon ästhetisch frei, und der Spieltrieb hat sich entfaltet » ¹⁰.

« Schein » vuol dire piacere della forma, frattura della materialità, inizio dell'umanità dell'uomo. Ma l'analisi, che ne dà Schiller, risulta astratta, in quanto spiega il sorgere della civiltà come una conseguenza spontanea, senza illustrarne la genesi storica. Dal punto di vista gnoseologico Hegel dimostrerà quanto sia illusoria la fiducia nella certezza sensibile, che, lungi dal rappresentare l'attività conoscitiva primaria, ne può essere definita l'astrazione più generica e quindi più vuota.

Storicamente lo stato estetico schilleriano si può considerare come un grandioso tentativo di superare sul piano ideologico le acute contraddizioni sociali, provocate dalla rivoluzione francese nell'Europa contemporanea, nella quale il poeta ne-tava un ritorno alla barbarie, non mediata dal piacere dell'apparenza. Ma nello stesso tempo esso esprimeva le esigenze di un'élite intellettuale (specialmente in Germania), che ricordava con nostalgia ironica l'astratto rivoluzionarismo della giovinezza, vagheggiando un tipo di organizzazione politica, priva di qualsiasi base nazionale e popolare. Il concetto di libertà di ventava ancor più rarefatto, perchè riguardava meno la concreta esistenza degli individui che la persona nella sua universalità.

Schiller distingue tre tipi differenti di stato: dinamico, etico ed estetico con le seguenti caratteristiche: « Wenn in den

¹⁰ Schiller: o. c. p. 103. - « Finchè l'uomo è ancora un selvaggio, egli gode soltanto con i sensi del tatto, ai quali i sensi dell'apparenza in questo periodo prestano servizio. Egli o non si eleva affatto alla visione oppure non rimane soddisfatto dei sensi corrispondenti. Appena comincia a godere con gli occhi e la visione raggiunge per lui un valore autonomo, egli è già esteticamente libero, e l'istinto del giuoco ha raggiunto il suo sviluppo. »

dinamischen Staat der Rechte der Mensch dem Menschen als Kraft begegnet und sein Wirken beschränkt-wenn er sich ihm in den ethischen Staat der Pflichten mit der Majestät des Gesetzes entgegenstellt und sein Wollen fesselt, so darf er ihm im Kreise des schönen Umgangs, in dem ästhetischen Staat, nur als Gestalt erscheinen, nur als Objekt des freien Spiels gegenüber stehen. Freiheit zu geben durch Freiheit ist das Grundgesetz dieses Reiches » ¹¹.

Ma esiste, nella realtà storica, lo « Stato della bella apparenza »? A questa domanda lo scrittore dà questa risposta: « Dem Bedürfnis nach existiert er in jeder feingestimmten Seele; der Tat nach möchte man ihn wohl nur, wie die reine Kirche und die reine Republik in einigen auserlesenen Zirkeln finden, wo nicht die geistlose Nachahmung fremder Sitten, sondern eigne schöne Natur das Betragen lenkt, wo der Mensch durch die verwickelsten Verhältnisse mit kühner Einfalt und ruhiger Unschuld geht und weder nötig hat, fremde Freiheit zu kränken, um die seine zu behaupten, noch seine Würde wegzuwerfen, um Anmut zu zeigen » ¹².

I « Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen », composti con l'intento di superare la crisi dell'epoca, approdano invece ad una sorta di stato utopistico, che in fondo si

¹¹ Schiller: o. c. p. 115. - « Se nel dinamico stato dei diritti l'uomo va incontro all'uomo come forza e limita la sua azione - se nell'etico stato dei doveri gli si oppone con la maestà della legge e vincola la sua volontà, allora nell'ambito del rapporto bello, nello stato estetico gli apparirà come forma, gli starà innanzi come oggetto del libero giuoco. Dare libertà per mezzo della libertà è il codice di questo regno. »

²¹ Schiller: o. c. p. 116. - « Come esigenza esso esiste in ogni anima sensibile; nella realtà si vorrebbe trovare, come la chiesa pura e la repubblica pura, presso alcuni circoli, dove non l'inerte scimmiettatura di costumi stranieri, ma la propria natura bella guida la condotta; dove l'uomo procede, attraverso i rapporti più complicati, con ardita semplicità e con calma innocenza e non ha bisogno di mortificare la libertà degli altri per affermare la propria, né di gettare la sua dignità, per mostrare grazia. »

risolve nella pretesa della classicità ad essere la guida morale e intellettuale della cultura tedesca. Il concetto schilleriano di umanità, nato dall'esigenza profonda di mediare le opposizioni storiche, si trova di fronte una realtà sorda e barbarica, che, nella sua anarchia, ha bisogno di essere educata. Ma, rifugiandosi nell'utopia, l'educazione si attiene esclusivamente all'ideale di perfezione, alla riforma delle coscienze e all'uomo interiore, volendo realizzare un compito, per il quale lo stato estetico risulta inadeguato, dal momento che anch'esso nasce da una contraddizione intima all'uomo. La mediazione può avvenire soltanto per alcune persone (« die feingestimmten Seele »), che vi sono predisposte.

Nel pensiero estetico dello Schiller si scoprono oscillazioni, ricche di fermenti. L'arte, come mediazione delle contraddizioni storiche contemporanee, rivela un carattere oggettivo, che però viene vanificato in un certo senso dalla tendenza trascendentale. Ad una siffatta bivalenza possiamo far risalire e l'estremo soggettivismo romantico e la concezione estetica di Hölderlin.

II. *L'estetica dell'umanità.*

Che Hölderlin fosse consapevole dell'originalità delle sue teorie estetiche è un fatto che si può rilevare da una lettera a Schelling, scritta da Homburg per illustrargli il proposito di fondare una rivista di umanità: « Ich habe — affermava il poeta — die Einsamkeit, in der ich seit vorigem Jahre lebe, dabın verwandt, um unzerstreut und mit gesammelten, unabhängigen Kräfteı vielleicht etwas reiferes, als bisher geschehen ist, zu Stande zu bringen, und wenn ich gröıtenteils der Poesie gelebt habe, so liess mich doch Nothwendigkeit und Neigung mich nicht so weit von der Wissenschaft entfernen,

dass ich nicht meine Überzeugungen zu grösser Bestimmtheit und Vollständigkeit auszubilden und sie, so viel möglich, mit der jezigen und vergangenen Welt in Anwendung und Reaction zu setzen gesucht hätte. Gröstenteils schränkte sich mein Nachdenken und meine Studien auf das, was ich zunächst trieb, die Poesie ein, insofern sie lebendige Kunst ist und zugleich aus Genie und Erfahrung und Reflexion hervorgeht und idealisch und systematisch und individuelle ist. Diss führte mich zum Nachdenken über Bildung und Bildungstrieb überhaupt, über seinen Grund und seine Bestimmung, insofern er idealisch und insofern er thätig bildend ist, und wieder insofern mit Bewusstseyn seines Grundes und seines eigenen Wesens vom Ideals aus und insofern er instinctmässig aber doch seiner Materie nach als Kunst und Bildungstrieb wirkt etc, und ich glaubte am Ende meiner Untersuchungen den Gesichtspunkt der sogenannten Humanität (insofern auf ihm mehr auf das Vereinigende und Gemeinschaftliche in den Menschennaturen und ihren Richtungen gesehen wird als auf das Unterscheidende, was freilich eben so wenig übersehen werden darf), vester und umfassender gesetzt zu haben als bisher bekannt war »¹³.

¹³ Hölderlin: *Sämtliche Werke-Grosse Stuttgarter Ausgabe* - 1954 - Bd. 6, I p. 346. « Ho utilizzato la solitudine nella quale vivo dall'anno scorso per portare a termine, senza distrazioni e raccogliendo in modo autonomo le mie forze, forse qualcosa di più maturo di quanto finora sia accaduto, e se in massima parte ho vissuto della poesia, tuttavia necessità ed inclinazione non mi hanno allontanato tanto dalla scienza da non essere in condizione di dare alle mie opinioni maggiore determinatezza e completezza e metterle in uso e in rapporto, per quanto è possibile, col mondo contemporaneo e con quello passato. In massima parte le mie riflessioni e i miei studi si limitarono a ciò che io, anzitutto ho perseguito, la poesia, nella misura in cui essa è arte vivente e nello stesso tempo scaturisce da genio, da esperienza e da riflessione ed è ideale e sistematica e individuale. Ciò mi condusse a riflettere sulla cultura e sull'impulso alla formazione in generale, sul fondamento e sulla sua destinazione, nella misura in cui esso è ideale ed attivamente formativo e di nuovo nella misura in cui agisce con consapevolezza del suo fondamento e della sua propria essenza dal punto di vista dell'ideale e tuttavia nella misura in cui agisce seconda la sua materia istintivamente come arte e come

La lettera a Schelling riproduce i motivi del saggio « Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes » e ne può essere considerata un'esposizione più concisa e più chiara. Infatti i due sostantivi « Humanität » e « Bildungstrieb » formano i due assi di rotazione, intorno ai quali si concentra la meditazione filosofica di Hölderlin nel periodo di Homburg (1798-1800). Il sottinteso bersaglio polemico è rappresentato dalla filosofia del Fichte, alla quale egli in un primo momento aveva aderito, affascinato dalla capacità persuasiva del filosofo, per quanto meno convinto della coerenza razionale del sistema. Le prove di un siffatto atteggiamento sono date dalla lettera all'amico Neuffer del 4. 11. 1794, da quella scritta a Hegel il 26. 1. 1795 e infine dal frammento metrico dell'*Hyperion*¹⁴, in cui il titanismo razionalistico del Fichte viene rifiutato a favore dell'ideale estetico schilleriano.

A Homburg Hölderlin si libera dalle influenze culturali e procede per la propria strada, anche se la filosofia fichtiana e l'estetica di Schiller formano l'humus polemico, che, pur nel consapevole rifiuto, serve a far risaltare l'originalità delle sue teorie. I frammenti e i saggi filosofici non presentano un « Weltbild » conchiuso, ma rivelano la volontà di costruire un'estetica, che, nella tensione estrema della lingua, si propone di scoprire la radice oggettiva del bello. La definizione della « sogenannten Humanität » nel passo citato ci può orientare nell'analisi. Per Hölderlin « Humanität » significa non solo l'elemento comune, unificante ed armonico nella natura umana, ma anche attività che distingue, molteplicità, « poikilia » come direbbe

istinto di formazione ecc. e, al termine delle mie ricerche, ho creduto di aver stabilito in modo più saldo e completo il punto di vista della cosiddetta umanità (in quanto in esso viene considerato più l'elemento unificante e comune nelle nature umane e nelle loro tendenze che l'elemento differenziante, il che, com'è ovvio, altrettanto poco deve essere trascurato.)

¹⁴ Hölderlin: o. c. 6, 1, p. 139; 6, 1, p. 154-156; 3. p. 186-198.

Aristotele. L'accento al momento distinguente non è privo di importanza, perchè, oltre a manifestare una posizione polemica nei confronti dell'estetica idealistica, intende rifiutare, come osserveremo in seguito, il concetto di « poikilia », degradato a momento dell'atto unificante.

La polemica antifichtiana di Hölderlin scaturisce dalla coscienza della manchevolezza della posizione idealistica. Materia e spirito, senso e intelletto possiedono una loro autonomia, che ha bisogno di essere mediata.

Fichte, nella « Wissenschaftslehre » aveva dedotto l'intero sistema della scienza dai due principi (« Grundsätze ») fondamentali del sapere, i quali già nella loro « forma » sono di natura soggettiva: 1) « $A = A$ »; 2) « $-A \text{ nicht} = A$ ». La prima formula esprime il principio di identità, un postulato evidente da tutti accettato, che non deve essere ulteriormente dimostrato. Al contrario la proposizione « $A \text{ ist}$ » (A è) non è identica ad $A = A$, perchè essa manca di predicato. « $A \text{ ist}$ » afferma un contenuto, che bisogna dedurre; « $A = A$ » invece fonda un rapporto logico necessario: « sein, ohne Prädikat gesetzt, drückt etwas ganz anders aus, als Sein mit einem Prädikate »¹⁵. Ma l'identità mi dà una relazione formulabile in questo modo: « wenn A sei, so sei A » e astraente da qualsiasi contenuto. Indichiamo con x questo rapporto. « A », al di fuori di esso, non ha nessun contenuto, ma, perchè io possa giudicare di x , è necessario che lo ponga in un soggetto (Io), che giudica: « x wenigstens — afferma Fichte — ist im Ich und durch das Ich gesetzt-denn das Ich ist es, welches im obigen Satze ($A = A$) urteilt, und zwar nach x , als einem Gesetze, urteilt; welches mithin dem Ich gegeben, und da es schlechthin und ohne allem

¹⁵ J. G. Fichte: Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre (1794) - Hamburg - 1956 - p. 13 - « essere, posto senza predicato, esprime qualcosa del tutto diverso che essere con un predicato. »

weiten Grund aufgestellt wird, dem Ich durch das Ich selbst gegeben sein muss »¹⁶. Ma il rapporto contiene i due termini $A=A$; è necessario quindi che ciascuno sia contenuto, come x , nell'Io. L'identità logica si risolve in identità sostanziale e $A=A$ diventa « Ich bin Ich », cioè « Ich = Ich », che è il principio supremo, dal quale viene dedotto tutto il sistema della scienza.

Al principio di identità la logica formale oppone quello di non identità: « $-A \text{ nicht} = A$ » « $-A$ » non può essere dedotto da A , perchè ne rappresenta l'opposizione assoluta. Se A esprime « das Setzen », cosa può esprimere $-A$ se non « das absolute Entgegensetzen », dipendente dall'unità della coscienza? Infatti Fichte osserva: « Das Entgegensetzen ist nur möglich unter Bedingung der Einheit des Setzenden und des Entgegensetzten. Hinge das Bewusstsein der ersten Handlung nicht mit dem Bewusstsein der zweiten zusammen, so wäre das zweite Setzen kein Gegensetzen, sondern ein Setzen schlechthin. Erst durch Beziehung auf ein Setzen wird es ein Gegensetzen »¹⁷. In « $-A$ » posso distinguere una forma ed una materia. Mediante la forma so che esso è il contrario di A e che, se è opposto ad un « bestimmten A », dovrà avere un contenuto determinato. Ma, secondo il primo principio, solo l'Io è posto. Dunque in opposizione all'Io posso porre qualcosa, che è uguale a « Non-Io ».

I due principi della scienza, com'è noto, sono indipen-

¹⁶ J. G. Fichte: o. c. p. 13. - « x per lo meno è posto nell'Io e mediante l'Io - giacchè è l'Io che nella proposizione suddetta ($A=A$) giudica e giudica proprio secondo x , come una legge, la quale è data all'Io, e poichè viene posta semplicemente e senza alcun altro fondamento, deve essere data all'Io mediante l'Io medesimo. »

¹⁷ J. G. Fichte: o. c. p. 23. - « L'opporre è possibile soltanto alla condizione dell'unità dell'attività che pone e di quella che oppone. Se la coscienza della prima azione non fosse in rapporto con la coscienza della seconda, il secondo porre non sarebbe un opporre, ma semplicemente un porre. E' mediante il riferimento ad un porre che insorge un opporre. »

denti secondo la forma e vengono ricondotti a « Tathandlungen » della coscienza. La deduzione del mondo reale risulterà un prodotto della loro unificazione, nella quale l'Io assoluto e il Non-Io diventano divisibili.

Hölderlin giudicò « merkwürdig » (« strana ») la « Wechselbestimmung » tra Io e Non-Io e confidava, in una lettera a Hegel il sospetto che la filosofia di Fichte fosse dogmatica. L'Io non si differenzerebbe dalla sostanza di Spinoza: « Sein absolutes Ich (Spinozas Substanz) enthält alle Realität; es ist alles, und ausser ihm ist nichts; es gibt also für dieses abs. Ich kein Objekt, denn sonst wäre nicht alle Realität in ihm; ein Bewusstsein ohne Objekt ist aber nicht denkbar, und wenn ich selbst dieses Objekt bin, so bin ich als solches nothwendig beschränkt, sollte nur in der Zeit sein, also nicht absolut; also ist in dem absoluten Ich kein Bewusstsein denkbar, als absolutes Ich habe ich kein Bewusstsein, und insofern kein Bewusstsein, insofern bin ich (für mich) nichts, also das absolute Ich ist (für mich) Nichts »¹⁸.

Una siffatta distanza critica del discepolo nei confronti del celebre maestro scaturisce già dall'esigenza di salvare l'oggetto. Infatti nella « Wissenschaftslehre » l'oggetto viene costituito per mezzo della reciproca limitazione dell'Io e del Non-Io. Il Fichte definisce il suo sistema come « idealismo critico », volendo chiarire e fondare la correlazione conseguente tra soggetto ed oggetto. Ma l'« idealismo critico » risulta anche esso un prodotto dell'Io, che nelle sue immense fauci divora tutta la

¹⁸ Hölderlin: o. c. 6, 1, p. 155. - « Il suo Io assoluto (la sostanza di Spinoza) contiene ogni realtà; è tutto e all'infuori di esso non c'è nulla; dunque per questo Io assoluto non esiste alcun oggetto, altrimenti la totalità della realtà non sarebbe in esso; ma una coscienza senza oggetto non è pensabile e se io stesso sono questo oggetto, come tale sono necessariamente limitato, dovessi esserlo solo nel tempo, perciò non assoluto; dunque nell'Io assoluto nessuna coscienza è pensabile, come Io assoluto non ho nessuna coscienza, e in quanto nessuna coscienza, sono (per me) nulla, quindi l'Io assoluto è (per me) il nulla. »

realtà oggettiva. Nulla esiste senza l'Io. Per il filosofo della dottrina della scienza un processo di sviluppo dall'oggetto alla coscienza è inconcepibile, perchè egli aveva introdotto surrettiziamente nel principio logico un contenuto, attribuendolo all'Io e dissolvendo l'oggetto in una determinazione della coscienza. Eppure non posso parlare di coscienza, senza l'opposizione di un oggetto che mi determini. Se l'Io assoluto nella sua totalità è coscienza, non può avere un oggetto fuori di sè, cioè non è più coscienza. La soggettività pura diventa un'oggettività morta, simile ad arido paesaggio lunare. La critica antifichtiana di Hölderlin presuppone un nesso dialettico tra soggetto ed oggetto, che nell'atto conoscitivo si esprima come coscienza determinata ed oggetto determinante, in una parola come autocoscienza critica del momento costitutivo dell'oggettività.

Nel saggio intitolato « Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems » e pubblicato nel 1801¹⁹, Hegel si richiama in un certo senso alla polemica holderliniana, rilevando l'insufficienza sistematica dei tre principi della dottrina della scienza. Se questi sono assoluti, devono necessariamente escludersi a vicenda e diventare limitati. L'Io non è capace di far scaturire da sè la natura e perciò risulta meno determinante che determinato. Nel sistema del Fichte l'oggetto appare nella veste di un residuo ingiustificato e quindi irrazionale.

Come si può notare, malgrado l'analogia documentata dallo scambio epistolare dei due amici, l'angolo prospettico dei due giudizi polemici è differente. Hegel critica la mancanza di una deduzione speculativa dell'oggetto, Hölderlin invece aveva già conclusa l'impossibilità teoretica di un Io assoluto « stricto sensu ».

Abbiamo voluto premettere queste considerazioni di natura

¹⁹ Questo saggio si trova nella raccolta citata.

speculativa, perchè nell'estetica hölderliniana, il poeta viene a trovarsi al centro di un processo teoretico, che dà consistenza filosofica alla sua attività. Prima del momento culminante dell'ispirazione, egli deve risolvere alcune contraddizioni oggettive, se non vuole correre il rischio di naufragare.

La materia possiede un realtà autonoma e una struttura, carica di sensazioni, che si raccolgono in due popolarità: 1) « Der materielle Wechsel »; 2) « Die materielle Identität ». Hölderlin specifica i due concetti in questo modo: « Materielle Identität? sie muss ursprünglich das im Stoffe seyn, von dem materiellen Wechsel, was im Geist die Einigkeit von dem idealischen Wechsel ist, sie muss der sinnliche Berührungspunkt aller Teile sein. Der Stoff muss nemlich auch, wie der Geist, von Dichter zu eigen gemacht und vestgehalten werden mit freiem Interesse, wenn er einmal in seiner ganzen Anlage gegenwärtig ist, wenn der Eindruck, den er auf den Dichter gemacht, das erste Wohlgefallen, das auch zufällig seyn konnte, untersucht, und als receptiv für die Behandlung des Geistes und wirksam angemessen gefunden worden ist, für den Zweck, dass der Geist sich in sich selber und in anderen reproduziere, wenn er nach dieser Untersuchung wieder empfunden und in allen seinen Teilen wieder hervorgerufen, und in einer noch unausgesprochenen, gefühlten Wirkung begriffen ist »²⁰.

²⁰ Hölderlin: o. c. 4, 1, p. 242. - 1) « L'alternarsi materiale »; 2) « L'identità materiale ». « Identità materiale? Originariamente nella materia essa deve essere per l'alternarsi materiale ciò che nello spirito è l'unità per l'alternarsi ideale, deve essere il punto di contatto sensibile di tutte le parti. Vale a dire, il poeta deve far propria e tener salda, con libero interesse — come lo spirito — anche la materia, quando essa sia presente in tutta la sua disposizione, quando l'impressione che essa ha prodotto nel poeta, il primo piacere, che potrebbe essere anche accidentale, sia stata indagata e trovata ricettiva per l'elaborazione dello spirito, ed efficace, adeguata allo scopo che lo spirito si riproduca in se stesso e in altri; quando, dopo questa indagine, essa sia nuovamente percepita, evocata in tutte le sue parti e concepita in un effetto che è sentito, ma ancora inespresso. » (F. Hölderlin: Scritti sulla poesia e frammenti - Boringhieri - Torino - 1958 - pp. 65-66. Trad. da G. Pasquinelli).

L'effetto inespresso e sentito rappresenta l'identità della materia, cioè quella prima impressione oscura, che il poeta deve dividere, chiarificare e indebolire, senza che ne vada perduta la totalità: « Der Stoff muss also vertheilt, der Totaleindruck muss aufgehalten werden und die Identität ein Fortstreben von einem Punkt zum anderen werden, wo dann der Totaleindruck sich wohl also findet, dass der Anfangspunkt und Mittelpunkt und Endepunkt in der innigsten Beziehung stehen, so dass beim Beschlusse der Endepunkt auf den Anfangspunkt und dieser auf den Mittelpunkt zurückkehrt » ²¹.

Hölderlin aveva già affermato all'inizio del saggio: « Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes » che il poeta deve appropriarsi sia della materia che dello spirito. Non solo quindi i due elementi sono oggettivi, ma perfino il rapporto soggetto-oggetto viene ricondotto ad una tricotomia, che risulta così costituita: 1) Il poeta; 2) la materia oggettiva della sensazione globale; 3) lo spirito. Anche la struttura dialettica dello spirito si distende in due polarità: 1) « Der geistiger Gehalt »; 2) « Die geistige Form ». Il primo viene definito come « Verwandtschaft aller Teile », « gemeinschaftliche Seele, die allem gemein und jedem eigen ist », « Zugleichsein aller Teile ». Se dunque la materia è determinata nel suo « Totaleindruck », lo spirito è descritto ora in quiete ora in movimento. Ma cosa intende dire Hölderlin, quando afferma che il poeta deve appropriarselo e trattenerlo? Si capisce che lo spirito non è il soggetto mitico elevato alla massima potenza, realizzantesi negli individui quali sue determinazioni, ma l'unità e il movimento delle parti.

²¹ Idem. - « Così la materia dev'essere divisa, l'impressione totale deve essere interrotta e l'identità deve diventare un continuo tendere da un punto all'altro; e qui dunque si trova l'impressione totale per cui il punto iniziale, il punto centrale e il punto finale stanno nel più intimo rapporto, di modo che in conclusione il punto finale ritorna a quello iniziale e questo al punto centrale. » (Hölderlin: o. c. p. 66).

Nel momento della composizione poetica l'artista accoglie, oltre alle impressioni, provocate dagli oggetti, anche sentimenti, concetti ed idee. La loro unità forma lo spirito, il quale coincide dunque con l'attività dell'intelligenza. Fin qui l'aspetto soggettivo o, come dice Hölderlin, « ideale ». Ma esso esiste anche come momento oggettivo, come prodotto dell'attività dell'uomo nel significato hegeliano del termine. Con la nozione di « Verwandtschaft » Hölderlin ne coglie il carattere soggettivo di attività relazionante, con quella di « Wechsel » il movimento oggettivo di attività prodotta e « fatta ». Lo sviluppo dello spirito coincide con la storia della civiltà umana. Ma nell'unità soggettiva esso resterebbe unità morta, se non uscisse fuori di sè per riprodursi in se stesso, come autocoscienza del suo movimento e, negli altri, come umanità.

Materia e spirito, una volta sviscerati nelle loro strutture dialettiche, entrano in contatto, intrecciandosi come le particelle di un nucleo atomico. La contraddizione determina una serie di compensi e di scompensi tra i quattro elementi, finchè nell'atto creativo il poeta ne supera le unilateralità nella coscienza e la materia è pronta per l'« elaborazione ideale ».

Il contrasto tra il contenuto spirituale e la sua forma viene risolto nel momento in cui « beim Wechsel der geistigen Form die Form des Stoffes in allen Teilen identisch bleibe, und dass sie eben so viel ersetze, als von ursprünglicher Verwandtschaft und Einigkeit der Teile verloren werden muss im harmonischen Wechsel. »²²; la tensione tra cambiamento materiale ed identità materiale si risolve in quanto « der Verlust von materieller Identität (des geahndeten Totaleindrucks) vom leidenschaftlichen, die Untersuchung fliehender Fortschritt ersetzt wird durch

²² Hölderlin: o. c. 4, I, p. 242. - « nell'alternarsi della forma spirituale la forma della materia resta identica in tutte le sue parti, e che essa compensa quanto dell'originaria affinità e unitezza delle parti deve andar perduto nell'armonico alternarsi. » (Hölderlin: o. c. 65).

den immer forttönenden alles ausgleichenden geistigen Gehalt, und der Verlust an materieller Mannigfältigkeit, der durch das schnellere Fortstreben zum Hauptpunkt und Eindruck, durch diese materielle Identität entsteht, ersetzt wird durch die immer wechselnde idealische geistige Form »²³. I quattro momenti si unificano, per così dire, in un nucleo carico di tensione e diventano percepibili nell'atto culminante dell'ispirazione.

Materia e spirito s'incontrano in un punto, definibile con un'incognita (x). Hölderlin afferma che le due sfere diventano percepibili, allorchè il poeta si rende conto della loro contraddizione-unificazione estrema, intese come potenzialità. Perciò dobbiamo andare alla ricerca di un elemento unificante delle due sfere, che ne formi la mediazione dialettica.

Finora sappiamo che l'attività poetica è provocata dalla tensione tra la materia e lo spirito. Ma, nel momento dell'ispirazione, la materia non è più la prima impressione globale e indifferenziata, poichè si va determinando in una serie di realtà *discrete*: « Der Stoff ist entweder eine Reihe von Begebenheiten, oder Anschauungen Wirklichkeiten subjektiv oder objektiv zu beschreiben, zu malen, oder er ist eine Reihe von Bestrebungen, Vorstellungen, Gedanken, oder Leidenschaften, Notwendigkeiten, subjektiv oder objektiv zu bezeichnen oder eine Reihe von Phantasien Möglichkeiten subjektiver oder objektiver zu bilden »²⁴.

²³ Hölderlin: o. c. 4, 1, p. 242-43. - « la perdita di identità materiale (la presentita impressione totale) è compensata dall'appassionato progredire, che rifugge dall'interruzione, mediante il contenuto spirituale sempre echeggiante che tutto equilibra, e la perdita di molteplicità materiale, — che deriva dal più rapido tendere continuo al punto principale e alla impressione, da questa identità materiale, — è compensata dalla forma spirituale ideale in continuo alternarsi. » (Hölderlin: o. c. p. 66).

²⁴ Hölderlin: o. c. 4, 1, p. 243-44. - « La materia è: o una serie di fatti ovvero intuizioni, realtà da descrivere e dipingere soggettivamente o oggettivamente; oppure una serie di aspirazioni, rappresentazioni, idee, ovvero passioni, necessità da plasmare più soggettivamente o più oggettivamente. » (Hölderlin: o. c. p. 67).

Perchè la materia possa essere trattata idealmente (« *ideale Behandlung* »), è necessario che il poeta vi scopra un fondamento immanente, che la individui, se riproduce un'idea o un concetto. Hölderlin definisce il « Grund » (fondamento) della poesia come « *die Bedeutung* »: « *Sie ist das Geistig-sinnliche, das Formal-materielle des Gedichts... sie zeichnet sich aus, dadurch, dass sie sich selber überall entgegengesetzt ist: dass sie statt der Geist alles der Form nach entgegengesetzte vergleicht, alles einige trennt, alles freie festsetzt, alles besondere verallgemeinert* »²⁵.

Per Aristotele la poesia si distingue dalla storia, perchè, mentre la prima rappresenta l'universale come possibile, la seconda invece il particolare come evento. L'estetica di Hölderlin è mediata dal criticismo kantiano e dall'idealismo fichtiano, e perciò essa ripone il fondamento della poesia quale fatto universalizzato ed idea resa individua nell'unità dialettica di questi due momenti. Del resto anche lo Stagirita aveva affermato che il poeta può esprimere di preferenza fatti realmente accaduti, specialmente nella tragedia, poichè, ogni accaduto in quanto tale, è possibile. L'universalità caratterizza tanto la poesia che la storia. Secondo l'interpretazione di Hölderlin, la distinzione tra l'una e l'altra viene scoperta nel movimento strutturalmente opposto tra « *Auflösung* » ideale, che è lo svolgimento consapevole e razionale dal vecchio al nuovo (e questo non ricorda l'unità aristotelica della favola?), e « *Auflösung* » reale, che è l'incomposta e barbarica distruzione del vecchio, incapace di fondare un legame organico col nuovo. Come si può facilmente capire, a fondamento del concetto holderliniano di « *Auf-*

²⁵ Hölderlin: o. c. 4, 1, p. 245-46. - « E' lo spirituale-sensibile, il formale-materiale del componimento poetico... e si distingue per il fatto che ovunque è opposto a se stesso: che, mentre lo spirito confronta tutto ciò che è opposto per la forma, esso separa tutto ciò che è unito, fissa tutto ciò che è libero, generalizza tutto ciò che è particolare. » (Hölderlin: o. c. p. 69-70).

lösung » viene posto il senso del tempo, che introduce nuove suggestioni in seno all'estetica idealistica.

La « *Bedeutung* » attribuisce alla poesia una consistenza categoriale, in quanto unifica la polarità degli estremi e rappresenta l'incognita *x*, cioè il punto d'incontro tra materia e spirito. Ma, quando affermo che essa universalizza il fatto e individua il concetto, non ho ancora determinato *in che cosa* si unificano i due elementi, anche se, dando la forma e il tono, ho scoperto il momento categoriale del passaggio dalla materia alla forma.

Il poeta, con la sua attività, strappa una fetta particolare dalla materia infinita, che è la vita. I due opposti, materia e spirito, formano un « *Harmonischentgegengesetzte* » (opposto armonico) nella « *vita pura* » (vedi « *Grund zum Empedokles* »), cioè nel momento anteriore all'« *Eingreifen* » del poeta nella sfera mobile della vita. L'« *Harmonischentgegengesetzte* », nella vita umana, si rivela in due modi: in primo luogo come oggettività statica nel bambino, il quale non si distingue ancora dal mondo e può essere considerato come natura nella natura; in secondo luogo nello « *schönen Leben* », cioè nello stato dell'Io assoluto o della soggettività pura. L'unità armonica senza coscienza è vita animale, priva di mediazione dialettica; lo « *schöne Leben* » una astrazione, che non accoglie e non giustifica la dialetticità infinita della vita. Alla unità statica della materia viene opposta l'immobilità del concetto. L'artista può inserire la sua attività nella « *vita in generale* » (*das Leben überhaupt*), ma non determina ancora l'unificazione degli opposti. Infatti « *das Leben überhaupt* » risulta « *material entgegensetzend* » e « *formalverbindend* », riproduce cioè le opposizioni, anche se su un piano più alto. D'altra parte l'unità schilleriana della « *vita bella* » è solo « *formalentgegensetzend* », esprimendo l'opposizione, priva di materia. Invece l'unificazione degli opposti deve risul-

tare formale e materiale, conservando anche la coscienza delle contraddizioni. Hölderlin vuole scoprirla nel concetto dell'unità dell'unito (« im Begriffe der Einheit des Einigen »), nel quale si esprime l'infinito.

In questo senso l'opera d'arte è paragonabile alla monade leibniziana, che, nella sua essenza, riflette il macrocosmo con l'iridescenza infinita delle sue forme. « Dieser Sinn — dice Hölderlin — ist eigentlich poetischer Charakter, weder Genie noch Kunst, poetische Individualität; nur in dieser allein ist die Identität der Begeisterung und die Vollendung des Genies und der Kunst, die Vergegenwärtigung des Unendlichen, der göttliche Moment gegeben »²⁶.

Nell'individualità poetica l'artista coglie l'Io. Ma l'Io hölderliniano differisce dall'autocoscienza assoluta del Fichte, in quanto esso presuppone un oggetto senza il quale resterebbe vuota infinità (« leere Unendlichkeit »). Né d'altra parte si può attuare in una serie slegata di momenti atomici. Nel corso dello sviluppo esso ha bisogno di un filo (« Faden »), che in ogni punto *precipiti* il passato e, per mezzo della memoria, unifichi le contraddizioni dialettiche. Sono appunto la memoria e la « Begeisterung » (entusiasmo), con le quali il poeta coglie il centro, prima sconosciuto dell'unificazione. Nella memoria si rivela la presenza continua dello spirito soggettivo; nella « Begeisterung » si unificano senso e intelletto. La prima mantiene la mia autocoscienza nella sensazione, la seconda « unter Besonnenheit den Genius mächtig erhält »²⁷. Quella è soggettiva, questa è oggettiva.

L'individualità poetica non si dissolve nelle nebbie della

²⁶ Hölderlin: o. c. 4, 1, p. 251. - « Questo sentire è propriamente il carattere poetico, né genio né arte, ma individualità poetica; in questa sola si ha l'identità dell'entusiasmo e il compimento del genio e dell'arte, l'attualizzarsi dell'infinito, il momento divino. » (Hölderlin: o. c. 77).

²⁷ Hölderlin: o. c. 4, 1, p. 33. - « con l'avvedutezza conserva la possanza del genio. » (Hölderlin: o. c. p. 25).

astrazione formalistica del sistema fichtiano. Secondo Hölderlin, essa non deve uscire fuori di sé per produrre l'oggetto, ma si sceglie un oggetto con libertà. Senza quest'atto l'Io precipiterebbe o nell'opposizione immediata o nell'unità morta. Spetta al poeta assicurarsi di una conquista di questo tipo: « Da er sie aber nicht durch sich selbst und an sich selbst erkennen kann, so ist ein äusseres Objekt nothwendig und zwar ein solches, wodurch die reine Individualität unter mehreren besonderen, weder bloss entgegensetzend, noch bloss beziehend, sondern poetischen Charakteren, die sie annehmen kann, irgendeinen anzunehmen bestimmt werde, so dass also sowohl an der reinen Individualität durch den jetzt gewählten Stoff (als) bestimmter Charakter erkennbar und mit Freiheit vestzuhalten ist »²⁸.

A questo punto Hölderlin approfondisce la critica a Fichte, per spiegare che è impossibile che l' « individualità pura » (l'Io assoluto) si riconosca.

Se l'Io, nella sua natura soggettiva, vuole distinguersi da se stesso, esso è costretto a porsi o come unità opponente nell'opposto armonico in quanto questo è armonico oppure come unità unificante nello stesso opposto armonico, in quanto questo è opposto. Ma le due esigenze sono contraddittorie, perchè l'Io o nega la realtà dell'opposizione, nella quale si conosce e spiega come illusione ed arbitrio l'attività distinguente all'interno della sua natura soggettiva, per riconoscere la sua identità (in questo caso anche l'identità risulta un'illusione, perchè non poggia su un fondamento oggettivo), oppure concepi-

²⁸ Hölderlin: o. c. p. 252. - « Ma poichè non può conoscerla mediante se stesso e in se stesso, è necessario un oggetto esterno, tale cioè che l'individualità pura tra più caratteri particolari, né puramente opponenti né puramente riferenti, bensì poetici, che essa può assumere, sia determinata ad assumerne uno qualunque, sicchè l'individualità ora scelta, mediante la materia ora scelta, sia riconoscibile come carattere determinato e possa essere fissata liberamente sia nell'individualità pura che negli altri caratteri. » (Hölderlin: o. c. p. 79).

sce dogmaticamente come reale la distinzione da se stesso: cioè l'Io si comporta ora quale opponente ora quale unificante, a seconda se nella sua natura soggettiva trova (« vorfinde ») qualcosa da unificare o da distinguere. Ma, agendo in questo modo, si pone *dipendente* nei suoi atti; e poichè questo succede nella sua natura soggettiva, dalla quale non può astrarre senza negarsi (« ohne sich aufzuheben »), esso è assolutamente dipendente, cioè passivo. Ne consegue che non è in grado di conoscere se stesso né come opponente né come unificante e nemmeno dunque i suoi atti. Infine l'Io non può riconoscersi come identità, perchè gli atti non sono *suoi*, né porsi come compreso in questi atti, perchè essi non dipendono da lui. La conclusione della dimostrazione è che la natura dell'Io risulta « spinta » (« getrieben »), vale a dire passiva.

Da questo vicolo cieco si esce, se si riconosce l'esistenza dell'oggetto: « Alles kommt also darauf an, — afferma Hölderlin — dass das Ich nicht bloss mit seiner subjektiven Natur, von der es nicht abstrahieren kann ohne sich aufzuheben, in Wechselwirkung bleibe, sondern dass es sich mit Freiheit ein Objekt wähle, von dem es, wenn es will, abstrahieren kann, um von diesem durchaus angemessen bestimmt zu werden und es zu bestimmen »²⁹. Libertà significa libera attività della conoscenza, che sul piano teoretico trapassa in autocoscienza e, su quello estetico, si riduce alla scelta, compiuta da parte dell'artista, dell'oggetto quale veicolo e segno del suo mondo interiore.

D'altro canto un abbandono totale all'oggetto riprodurrebbe la stessa aporia, rilevata nella natura soggettiva dell'Io, con la differenza che ad un soggetto che non si conosce si sostitui-

²⁹ Hölderlin: o. c. 4, 1, p. 254. - « Tutto dunque dipende dal fatto che l'io non rimanga in azione reciproca soltanto con la sua natura soggettiva, da cui non può fare astrazione senza negarsi, ma si scelga con libertà un oggetto da cui, se vuole, possa fare astrazione, per esserne determinato in modo assolutamente adeguato e per determinarlo. » (Hölderlin: o. c. p. 81).

rebbe l'unità statica tra individuo e natura dei popoli primitivi. Pur polemizzando contro l'intellettualismo esagerato della « Wissenschaftslehre », Hölderlin tuttavia non accetta la critica rousseauiana alla civiltà. Come l'uomo in generale, anche il poeta scopre la sua « Bestimmung » nell'unità dialettica di soggetto e di oggetto, di senso e concetto, di immagine e di idea, realizzata nella « Empfindung ». La nozione di « sentimento » assume un significato diverso da quello della tradizione idealistica, per la quale esso esprime la passività dello spirito nei confronti di una causa esterna. Quattro sono i caratteri della « Empfindung »: 1) « schön »; 2) « heilig »; 3) « göttlich »; 4) « transcendental », determinazioni, che definiscono tesi, antitesi e sintesi di qualità, nelle quali riposano tensioni pacificate.

Il sentimento è bello, perchè non è né soltanto « angenehm und glücklich » né « erhaben und stark » né « einig und ruhig », ma « alles zugleich ». Bisogna osservare che l'unificazione di queste qualità non implica un miscuglio ma è ispirata ad una scelta teorica precisa. Si capisce che Hölderlin rifiuta tanto l'estetica sensoriale di Baumgarten quanto quella di Kant. Inoltre il sentimento è « heilig », « weil sie weder uneigennützig ihrem Objekt hingegen, noch bloss uneigennützig zwischen ihren innern Grunde und ihrem Objekt schwebend, sondern alles zugleich ist »³⁰. Se si accetta una posizione unilaterale, viene data la prevalenza ad uno dei contrari, che riduce l'altro ad una funzione subalterna. Ancora, il sentimento può essere divino, perchè non è « weder blosses Bewusstsein, blosse Reflexion (subjektive oder objektive) mit Verlust des innern und äusseren Lebens, noch blosses Streben (subjektives oder obje-

³⁰ Hölderlin: o.c. 4, I, p. 259. - « perchè non è soltanto dedito disinteressatamente al suo oggetto, né soltanto fondato disinteressatamente sulla sua ragione interna, né soltanto ondeggiante disinteressatamente tra la sua ragione interna e il suo oggetto, bensì è e necessariamente deve essere tutto ciò ad un tempo » (Hölderlin: o.c. p. 87).

ktives) mit Verlust der innern und äussern Harmonie noch bloss Harmonie, wie die intellektuale Anschauung und ihr mithisches bildliches Subjekt-Objekt, mit Verlust des Bewusstseins und der Einheit, sondern sie alles zugleich ist und allein sein kann »³¹. Infine la trascendentalità definisce l'unità dialettica del sentimento, la cui essenza consiste, come abbiamo osservato, nella triadicità (« dreifache Eigenschaft »). Questo stato finale permette al poeta di cogliere lo « Harmoniscentgegensetzte ». A conclusione del saggio Hölderlin determina così le tre qualità: « Jene drei Eigenschaften mögen als Bestrebungen das Harmoniscentgegensetzte in der lebendigen Einheit oder diese in jenem zu erkennen, in subjektiveren oder objektiveren Zustände sich äussern. Denn eben diese verschiedenen Zustände gehen aus ihr als der Vereinigung derselben hervor »³².

Il problema che ogni ricerca di estetica è impegnata a risolvere consiste nell'analisi del modo come il rapporto conoscitivo soggetto-oggetto si costituisce nel lavoro poetico. Nel saggio ora analizzato la tensione estrema del discorso, l'intreccio complicato dei concetti, il linguaggio di un'arditezza speculativa sovrana, paragonabile a quello hegeliano della « Phänomenologie des Geistes », lo sviluppo concitato delle idee non offuscano la chiarezza del ragionamento. Non è un caso se l'attività del poeta si trova al centro di un rapporto conoscitivo. Hölderlin ha intuito che, abbandonando la nozione di oggetto, l'ar-

³¹ Idem. - « non è mera coscienza, mera riflessione (soggettiva o oggettiva), con la perdita della vita interiore e esteriore, né mero tendere (soggettivo o oggettivo), con la perdita dell'armonia interiore ed esteriore, né mera armonia, come l'intuizione intellettuale e il suo mitico, plastico soggetto-oggetto, con la perdita della coscienza e dell'unità, bensì perchè è e necessariamente deve essere tutto ciò ad un tempo ». (Hölderlin: o.c., p. 87).

³² Hölderlin: o. c. 4, 1, p. 259. - « Quelle tre qualità, in quanto aspirazioni a conoscere l'armonicamente opposto nell'unità vivente, o quest'ultima in quello, possono manifestarsi nella condizione soggettiva o oggettiva. Infatti queste diverse condizioni derivano altresì dal sentimento in quanto conciliazione di quelle qualità. » (Hölderlin: o. c. p. 88).

te perde la sua natura di dialettica unificazione di immagine e di concetto.

Anche il tipo di linguaggio, usato nei saggi filosofici, se paragonato a quello di Schiller, rivela la complessità di struttura, provocata dall'inquietudine dialettica. Schiller ragiona per opposizioni statiche, Hölderlin scava nel profondo delle forme della vita, costruendole nel loro movimento. Il primo unifica ciò che è opposto, il secondo ciò che tende all'opposizione. L'estetica schilleriana è figlia del criticismo kantiano; quella di Hölderlin sorge dal bisogno teoretico di dare un fondamento razionale al suo inquieto mondo poetico. Non si potrebbe spiegare il suicidio « metafisico » di Empedocle senza riferirlo allo « Zwang » (costrizione) dell'oggettività, che nei frammenti di estetica viene assunto e chiarito come componente fondamentale del lavoro poetico, mentre nel dramma agisce come presenza conturbante, che provoca il naufragio dell'esistenza.

Come osserva acutamente il Pellegrini, Hölderlin non accettava la mediazione idealistica raggiunta dalla dialettica hegeliana, preannunciando un modo della crisi della cultura europea, espresso da Kierkegaard, da Marx e da Nietzsche: « Kierkegaard definiva la crisi religiosa, Marx la crisi della società nella sua esplicazione storica, Nietzsche la crisi della morale. Hölderlin, se accostato a questa triade, si presenta come quegli che ad un tempo preannuncia ed esprime poeticamente la crisi e però implica una nuova prospettiva estetica;... »³³. Il poeta di Diotima perveniva così ad una posizione originale nell'ambito dell'idealismo col superamento dell'astratta mediazione schilleriana nello « schönen Leben » e della mitologia dell'« assoluto ».

³³ Alessandro Pellegrini: Hölderlin (Storia della critica) - Sansoni - Firenze - 1956 - p. 245. Una nuova edizione della stessa opera, aggiornata sulla critica hölderliniana più recente, è uscita presso la casa editrice W. De Gruyter - Berlin - 1965.

III. *Lingua, conoscenza e poesia.*

Al saggio, che abbiamo analizzato, segue una parte intitolata: « Wink für die Darstellnng und Sprache », nella quale Hölderlin si propone di esaminare la differenza tra l'arte e l'attività conoscitiva. Ma arte e filosofia si esprimono nella lingua; dunque è verso quest'ultima che va indirizzata l'analisi.

Secondo l'estetica idealistica idea e segno costituiscono una unità indifferenziata. Il Croce direbbe che ogni intuizione è espressione. Eppure, quando ogni uomo parla, egli non fa altro che esprimere una unità *prodotta*, nella quale viene a concludersi un processo piuttosto complicato di momenti razionali, intuitivi e perfino automatici. Il patrimonio linguistico di un individuo appartiene anche alla società in cui vive e della quale accetta il « Weltbild ». Ora nelle società chiuse il « Weltbild » è compatto e si esprime in una lingua, che, nelle sue generalizzazioni concettuali o nelle espressioni più comuni della vita quotidiana risulta come unità indifferenziata di segno e idea. E' vero che non si pensa senza il segno, cioè in questo caso le parole. Ma perchè spesso un concetto risulta inadeguato alla parola significante e viceversa? Evidentemente si produce una frattura tra « Weltbild » e segno, che coinvolge sia l'individuo che la società. Hölderlin dice che la conoscenza « ahnet » (presente o intuisce) « die Sprache » (la lingua).

E' chiaro che il « presentimento » presuppone una scissione tra idea e segno, senza la quale l'arte si ridurrebbe ad una morta ripetizione del linguaggio quotidiano. Il poeta « presente » la sua lingua non con una intuizione balenante, ma nella consapevolezza della distinzione degli elementi razionali ed intuitivi, che poi vengono « precipitati » nell'opera d'arte. Ora « die Ahnung » (intuizione) si compone di tre gradi: il primo si manifesta nel « puro sentimento della vita non riflesso »

(« unreflektierte reine Empfindung des Lebens »). Questo, per così dire, costituisce la materia astratta dell'arte, tanto è vero che il lavoro dell'artista è diretto a scomporlo e a chiarificarlo nelle molteplici « Dissonanzen des innerlichen Reflektierens und Strebens und Dichtens »³⁴. I suoi tentativi possono a volte riuscire inutili e tuttavia essi hanno una loro validità, giacchè è proprio dalla esposizione ripetuta che dipende l'espressione riuscita o la parola divenuta carne dello spirito poetico.

Il poeta potrà riconquistare l'unità della vita nel grado più alto (il terzo) della riflessione creativa, in cui la vita è « vergeistiges Leben » e lo spirito « lebendiger Geist »: « Das Produkt — afferma Hölderlin — dieser schöpferischen Reflexion ist die Sprache. Indem nemlich der Dichter mit dem reinen Ton seiner ursprünglichen Empfindung in seinem ganzen innern und äussern Leben begriffen fühlt und sich umsieht in seiner Welt, ist diese eben so neu und unbekannt, die Summe aller seiner Erfahrungen, seines Wissens, seines Anschauens, seines Gedenkens, Kunst und Natur, wie sie ihm und äusser ihm darstellt, alles ist wie zum erstenmale, eben deswegen unbegriffen, unbestimmt, in lauter Stoff und Leben aufgelöst, ihm gegenwärtig, und es ist vorzüglich wichtig, dass er in diesen Augenblicke nichts als gegeben annehme, von nichts positiven ausgehe, dass die Natur und Kunst, so wie er sie früher gelernt hat und sieht, nicht eher spreche, ehe für ihn eine Sprache da ist »³⁵.

³⁴ Hölderlin: o. c. 4, 1, p. 261. - « dissonanze del riflettere e aspirare e poetare interni ». (Hölderlin: o. c. p. 89).

³⁵ Hölderlin: o. c. 4, 1, 263. - « Il prodotto di questa riflessione creativa è il linguaggio. In quanto cioè il poeta si sente compreso con il tono puro del suo sentimento originario in tutta la sua vita interiore esteriore e guarda intorno a sé nel suo mondo, questo gli è altrettanto nuovo e ignoto, è la somma di tutte le sue esperienze, del suo sapere, del suo intuire, del suo rimembrare. Arte e natura, così come si presentano in lui fuori di lui, tutto gli è presente come per la prima volta, e proprio per questo non compreso, non determinato, dissolto in

L'unità di immagine e di segno è raggiunta nella chiarezza del concetto. Infatti la riflessione viene definita « creativa » e ciò vuol dire che essa non scaturisce dal « bisogno » (« Not »), dalla divisione meccanica di un vivente, ma dalla relazione dinamica tra « Leben » e « Geist »: « Sie gibt dem Herzen alles wieder, was sie ihm nahm, sie ist belebende Kunst, wie sie zuvor vergeistigende Kunst war, und mit Zauberschläge um den andern ruft sie das verlorene Leben schöner hervor, bis er wieder ganz sich fühlt, wie es sich ursprünglich fühlte »³⁶.

All'atto della rinascita della vita precede quello della « morte » o dell'attività differenziante dell'intelletto. Nondimeno la morte diventa la necessità oggettiva della rinascita della vita e del sorgere dell'immagine vivente, come se nella parola venisse a morire la sensazione o il concetto per risorgere nella novità assoluta del linguaggio poetico.

Se per il poeta esistesse già un determinato linguaggio, anteriore all'atto creativo, la sua opera non risulterebbe originale e nemmeno provocherebbe la liberazione dal « positivo », in quanto insorgerebbe un rapporto di causa ad effetto, di determinante a determinato. Eppure egli crea un mondo, che è anche il mio. Tra me e lui esiste un'analogia di natura consistente nel fatto che « er aus seiner Welt, aus der Summe seines äussern und innern Lebens, das mehr oder weniger auch das meinige ist, dass er aus dieser Welt den Stoff nahm, um die Töne seines Geistes zu bezeichnen, aus seiner Stimmung das

mera materia e vita; ed è soprattutto importante che egli in questo momento non prenda niente come dato, non parta da niente di positivo, che la natura e l'arte, così come egli le ha imparate prima e le vede, non parlino prima che per lui vi sia un linguaggio. » (Hölderlin: o. c. p. 92-93).

³⁶ Hölderlin: o. c. 4, 1, p. 261. - « Essa restituisce al cuore tutto ciò che gli ha preso, essa è arte vivificante, così come prima era stata arte spiritualizzata e con un colpo magico per gli altri richiama più bella la vita perduta, finchè egli si sente di nuovo integralmente, come si sentiva nel momento originario » (trad. nostra).

zum Grunde liegende Leben durch diss verwandte Zeichen hervorzurufen, dass er also, in so fern er nur dieses Zeichen nennt, aus meiner Welt den Stoff entlehnt, mich veranlasst diesen Stoff in das Zeichen überzutragen » ³⁷.

Hölderlin riconosce l'aspetto oggettivo del segno linguistico, dando un fondamento possibile alla critica letteraria. Il poeta sta al critico come il determinante al determinato, vale a dire il critico è in grado di capire l'opera d'arte, in quanto la materia trasferita nel segno è anche il suo mondo. Ma, in questo caso, si tratta meno di attribuire un fondamento alla critica letteraria che di giustificare la novità assoluta del linguaggio poetico. L'oggettività del segno non viene eliminata dalla riflessione creativa, al vertice della quale il poeta perviene, come abbiamo già osservato, alla scoperta dell'espressione adeguata. Anche il filosofo e lo scienziato possono percorrere questo processo faticoso, ma il loro scopo non è la scoperta della lingua quale totalità piena ed assoluta. Invece il poeta — come dice Hölderlin — chiarifica la « leblose Stimmung » del segno « in ihrer Unendlichkeit der Zusammenstimmung durch eine sowohl der Form als der Materie nach verhältnismässige Totalität verwandten Stoffes... » ³⁸.

Concludendo, possiamo affermare che l'opera d'arte forma una totalità linguistica, la cui novità corrisponde a quella del « Weltbild » del poeta. Nel discorso dinanzi alle rovine di Atene, Hyperion attribuisce alla poesia la funzione di rappresentare l'eracliteo « εν διαφερον εαυτω » (l'uno diviso in se

³⁷ Hölderlin: o.c. 4, 1, p. 264. - « Egli, dal suo mondo, dalla somma della sua vita esteriore e interiore, che è più o meno anche la mia, da questo mondo ha tratto la materia per contrassegnare i toni del suo spirito, per evocare dal suo stato d'animo con il segno impiegato la vita che è alla base di esso; nel fatto che egli, in quanto si limita a dare un nome a questo segno, ricava dal mio mondo la materia, fa sì che io trasferisca questa materia nel segno ». (Hölderlin: o.c. p. 93).

³⁸ Idem. - « nell'infinità del suo accordo, con una totalità della materia impiegata, relativa sia per la forma che per la materia... » (Hölderlin: o.c. p. 94).

stesso), nel quale si riassume l'essenza della bellezza. Se da una parte la filosofia divide e differenzia, la poesia dall'altra tende ad unificare le opposizioni dialettiche. Secondo le « Anmerkungen zur Antigonä », di stesura più tarda, la poesia esprime l'unità delle facoltà umane, mentre la filosofia si riferisce soltanto alla logica. Di conseguenza il linguaggio poetico si distingue dal discorso filosofico e scientifico per il suo « Zusammenhang » (nesso) di immagine e di segno, di concetto e di parola, realizzato in una totalità linguistica originale.

IV. *Legge cosmica e legge poetica.*

Nella visione hölderliniana del mondo il panteismo, con la sua fede nell'unità cosmica del tutto, entra in crisi. E' vero che Hyperion ritrova la salvezza dal naufragio sociale nell'unità panica con la natura; che Empedocle, simile a novello Prometeo, suicidandosi volontariamente, espia la colpa « metafisica » di essersi innalzato al di sopra della divinità; che infine la natura accoglie nel suo grembo le angosce dei personaggi hölderliniani, risolvendole nella consapevolezza che, in fin dei conti, « alles gut ist », tuttavia dobbiamo aggiungere subito che questa fiducia leibniziana nella bontà dell'universo risulta più apparente che reale.

La contemplazione panica di Hyperion ed il suicidio di Empedocle sono piuttosto da interpretare come lo sbocco finale di esperienze storico-sociali, senza le quali, quella fede si ridurrebbe al piatto ottimismo di « Candide », messo in ridicolo da Voltaire. Il culmine dell'esperienza, per Hölderlin, è rappresentato da un « Verdruss » (disgusto), da una rivolta contro lo « Zwang » (costrizione) dell'oggettività, che provoca un arresto dell'« engagement » o la morte. Nei due eroi si opera una fuga dal reale e un rifugio nel cosmo. Ma, in que-

sto caso, non si tratta di giustificazioni metafisiche delle difficoltà della vita, bensì del contrasto tra le condizioni reali della società e l'atteggiamento dei due protagonisti, spinti a chiudersi nella solitudine e nella rivolta muta contro l'incomprensione degli uomini.

Il « Grund zum Empedokles » descrive la fenomenologia di questo contrasto, riconducendolo ai suoi termini più generali e più astratti, senza però perdere di vista il senso della struttura temporale dell'esistenza.

Natura e arte (l'attività degli uomini), implicandosi dialetticamente, non restano immobili nel paradiso dello « *schönen Leben*. » Infatti, affinché si possano conoscere reciprocamente, esse hanno bisogno della lacerazione della coscienza. L'immobilità esprime « *das Nebeneinander* » (la coesistenza statica) dello spazio, al contrario la coscienza si attua nel tempo e presuppone un oggetto, dal quale si distingue. Senza questa scissione il panteismo formerebbe un'unità inerte, che può essere sentita, ma non conosciuta. La conoscenza però implica distinzione, perciò la natura precipita nell'« *aorgico* » (inorganico), nella misura in cui diventa un oggetto da conoscere. E tuttavia i due termini restano dialetticamente uniti, essendo sempre in « *Wechselwirkung* ». L'opera della civiltà sarebbe inconcepibile, senza questo continuo rapporto reciproco.

Mentre Rousseau, partendo dalla critica al sorgere della civiltà, concludeva la necessità per l'uomo moderno di un ritorno alla natura, perchè fosse superata la crisi della società contemporanea, Hölderlin invece concepiva la scissione non come l'origine dei mali dell'umanità, ma come un passaggio ad un grado più alto di civiltà. E' vero che per l'uomo civilizzato la natura rappresenta « *das Unfühlbar, das Unbegrenzt* » (l'impercettibile, l'illimitato), tuttavia bisogna dire che nella negazione assoluta resta implicito un riconoscimento altrettanto assoluto, cioè la paura della natura stessa, come « *fremde Macht* »

(potenza estranea), che si ripresenta nella forma di forza distruttrice e misteriosa, sfuggente ad ogni controllo razionale.

Senza la « Wechselwirkung » sarebbe impossibile il passaggio al grado più alto, perchè l'uomo potrebbe estraniarsi totalmente dalla natura, elevandosi all'incomposta esaltazione dell'intelletto, mentre la natura, al polo opposto, diventerebbe l'ignoto del sistema fichtiano, privo di esistenza autonoma.

Nel terzo grado viene riconquistata l'unità originaria, ma su un piano più alto, grazie alla mediazione della coscienza. Natura ed arte s'incontrano come all'inizio, « nur, dass die Natur organischer durch den bildenden cultivirenden Menschen, überhaupt die Bildungstriebe und die Bildungskräfte, hingegen der Mensch aorgischer, allgemeiner, unendlicher geworden ist »³⁹. Come si vede, l'azione reciproca dei contrari si è realizzata: l'uomo conserva la natura (nel « Bildungstrieb » la *sua* natura), la natura invece diventa organica. Lo sviluppo avviene secondo lo schema triadico, nel quale ad una tesi (l'unità immobile) segue un'antitesi (la scissione della coscienza, che spinge i due elementi nei loro estremi) e infine una sintesi (la natura organica e l'uomo infinito).

Si può senz'altro affermare che, con questo saggio, Hölderlin anticipa chiaramente la formazione della dialettica hegeliana. Infatti tra gli scritti hegeliani anteriori alla « Fenomenologia dello spirito » la legge dialettica della contraddizione, interpretata come struttura dinamica del reale, viene formulata solo nel saggio intitolato « Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems », pubblicato nel 1801 nel « Kritische Journal der Philosophie ». Ora, secondo una congettura del Beissner, il « Grund zum Empedokles » sarebbe stato composto

³⁹ Hölderlin: o.c., 4, 1, p. 153. - « solo che la natura è diventata più organica a causa dell'uomo plasmatore e civilizzatore, in generale a causa delle forze e degli impulsi formativi, mentre l'uomo è diventato più aorgico, più universale, più infinito. (Hölderlin: o.c., p. 108).

tra il luglio e l'agosto del 1799 ⁴⁰. Salta così agli occhi la priorità della formulazione hölderliana rispetto a quella hegeliana.

In questo periodo Hegel si interessava dello studio del cristianesimo e concludeva alla formulazione del concetto dell'amore, inteso come forza unificante le opposizioni rigide della morale kantiana. Solo nel saggio del 1801 si trova una critica del principio di identità, che è, secondo Fichte, il primo principio della dottrina della scienza. Hegel obietta a Fichte che è impossibile concepire questo principio senza quello di contraddizione. Infatti per porre $A=A$, è necessario astrarre dalla loro differenza, altrimenti non se ne potrebbe formulare la relazione, che si esprime egualmente nel singolo A. In realtà A è uguale a se stesso e quindi è superfluo metterlo in rapporto con il suo duplicato. L'identità presuppone dunque la contraddizione, e l'autocoscienza, fondandosi su un'astrazione, si realizza in un processo, che, nei due principi della logica formale, resta nascosto.

Anche Schelling, nel « System des transcendentalen Idealismus », concepisce i contrari come unificati ed opposti nello stesso tempo. Ma il momento di isolamento di uno di loro risulta uno « Schein » (apparenza), in quanto vi si coagulano pur sempre identità e contraddizione, di conseguenza lo sviluppo risulta più apparente che reale.

Ora solo la relazione di opposizioni reali fa sorgere la necessità della mediazione. Natura e arte, sempre nella loro « Wechselwirkung », indicano realtà generalizzate: la prima non rappresenta soltanto il cosmo nella sua esistenza oggettiva, ma si individualizza anche nel « Bildungstrieb »; la seconda viene ricondotta all'attività dell'uomo, che, attraverso il contatto con la natura, si generalizza. Questo processo implica il

⁴⁰ Questa indicazione è tratta da un articolo di Strauss, contenuto nella: « Deutschen Vierteljahrschrift » Bd. V. p. 706.

movimento dialettico come legge del cosmo (natura), della storia (arte) e della loro unità (l'ideale hölderliniano di umanità). Ma l'uomo non solo è specie, ma anche individuo, e perciò, a questo punto, sorge il problema di definire la posizione dell'individuo, il quale, inserito nel divenire della natura e della civiltà, crea l'opera d'arte.

Hölderlin dice che, al centro di questo rapporto dialettico, sta (« liegt ») la *morte* dell'individuo stesso: « In der Mitte liegt der Kampf und der Tod des Einzelnen, derjenige Moment, wo das Organische seine Ichheit, sein besonderes Daseyn, das zum Extreme geworden war, das Aorgische seine Allgemeinheit, nicht wie zu Anfang in idealer Vermischung, sondern in realer höchsten Kampf ablegt, indem das Besondere auf seinem Extrem gegen das Extrem des Aorgischen sich tätig immer mehr verallgemeinern, immer mehr von seinem Mittelpunkt sich reißen muss, das Aorgische gegen das Extrem des Besonderen sich immer mehr concentrieren, und immer mehr einen Mittelpunkt gewinnen und zum Besondersten werden muss, wo dann das aorgische gewordene Organische sich selber wiederzufinden und sich selber wiederzukehren scheint, indem es an die Individualität des Aorgischen sich hält, und das Objekt, das Aorgische sich selbst zu finden scheint, indem es in demselben Moment wo es die Individualität annimmt, auch zugleich das Organische auf dem höchsten Extreme des Aorgischen findet, so dass in diesem Moment, in dieser Geburt der höchsten Feindseligkeit die höchste Versöhnung zu sein scheint » ⁴¹.

⁴¹ Hölderlin: o.c., 4, 1, p. 153. - « Al centro vi è (la lotta e) la morte del singolo, quel momento, in cui l'organico depone la sua egoità, il suo esistere particolare, che era diventato un estremo, l'aorgico depone la sua universalità, non come all'inizio in una mescolanza ideale, bensì in una battaglia estrema e reale, in quanto il particolare deve attivamente generalizzarsi sempre più nel suo estremo contro l'estremo dell'aorgico, e strapparsi sempre più al suo punto centrale, l'aorgico deve concentrarsi sempre più contro l'estremo del particolare, conquistare sempre più un

Se da una parte la morte dell'individuo viene provocata dalla lotta (« Streit »), dall'altra la riconciliazione, di cui si parla nell'ultima parte del brano citato, diventa un inganno (« Trugbild »), perchè la « Wechselwirkung » produce, per così dire, una reazione a catena. Infatti l'individualità dell'aorgico divenuto organico si fa di nuovo aorgica, la generalità (« die Allgemeinheit ») del momento organico, già aorgico, si individualizza; e poichè la conciliazione storicamente si attua nell'individuo, questi è destinato a morire, affinchè dalla sua morte « die Innigkeit des vergangenen Moments nun allgemeiner, gehaltner, unterscheidender, klarer hervorgeht »⁴².

Sorge in tal modo spontanea una domanda: cos'è l'individuo? Hölderlin risponde che esso è una parte del tutto, che non può mai esaurire in sé la totalità. Di conseguenza l'individuo diventa un momento del processo di sviluppo del binomio natura-arte, per cui la sua morte è interpretabile come un trapasso e il suo sacrificio come un'esaltazione della potenza segreta della vita.

Nella persona di Empedocle gli elementi (la natura) assumono la forma della coscienza, mentre il pensiero diventa spontaneità naturale: conciliazione questa, nella quale viene espresso il tentativo dell'individuo di superare la crisi di un'epoca storica, quando natura e civiltà risultano estremizzate al massimo. Hölderlin prende in considerazione due strumenti, la cui efficacia nella realizzazione di questo compito potrebbe risul-

punto centrale e diventare il più particolare; e allora l'organico diventato aorgico sembra ritrovare se stesso e tornare a se stesso, in quanto si attiene alla individualità dell'aorgico, e l'oggetto, l'aorgico, sembra trovare se stesso, in quanto nello stesso momento in cui assume l'individualità trova anche l'organico all'ultimo estremo dell'aorgico, sicchè in questo momento, in questa nascita dell'estrema inimicizia sembra essere realmente l'estrema conciliazione ». (Hölderlin: o.c., p. 108-109).

⁴² Hölderlin: o.c., 4, 1, p. 154. - « l'interiorità del momento trapassato risalta in modo più generale, più trattenuto, più distinguente, più chiaro » (Hölderlin: o.c., p. 110).

tare decisiva, cioè la politica e la poesia. Ma l'azione politica è in grado di agire certamente con tempestività immediata e tuttavia essa si rivela troppo unilaterale per poter incidere sulla totalità dell'uomo. D'altra parte anche la poesia, nella sua tendenza alla totalità, potrebbe aspirare alla missione di salvare il mondo minacciato di rovina, ma in essa il puro si esprime solo in una rappresentazione ideale, « die zwischen der Gestalt des Schicksals und des Ursprünglichen liegt »⁴³. La società contemporanea s'è allontanata troppo da questa unità e perciò solo il sacrificio dell'eroe è nelle condizioni di conciliare il destino dell'epoca. L'individuo, morendo, annunzia però il sorgere di un mondo nuovo.

Alla radice dell'atto di orgoglio di Empedocle nei confronti della natura e degli dei sta la coscienza di una colpa commessa e della trasgressione di una norma, che si configura nella forma della nemesi storica. Con ciò Hölderlin introduceva un elemento di crisi nell'ambito della classicità e preveniva sviluppi che si affermeranno più tardi nella cultura tedesca ed europea. Tuttavia la consapevolezza di una sorta di « Ausweglosigkeit » (mancanza di via d'uscita) nella società contemporanea spingeva il poeta a giustificare la necessità dell'oggetto e della legge poetica in una vigorosa direzione umanistica ed al ripensamento originale dei termini, nei quali era stato proposto fino ad allora il problema dell'arte.

Il lungo contatto con la tragedia greca rendeva più imperioso il superamento della teoria schilleriana dell'arte, come una specie di giuoco estetico, per attribuire all'attività poetica una solida consistenza di natura sociale. « Es wird gut sein — dice Hölderlin nelle ' Anmerkungen zum Ödipus ' —, um den Dichtern, auch bei uns, eine bürgerliche Existenz zu sichern,

⁴³ Hölderlin: o.c., 4, 1, p. 156. - « che sta tra la figura del destino e quella di ciò che è originario » (Hölderlin: o.c., p. 112).

wenn man die Poesie, auch bei uns, den Unterschied der Zeiten und Verfassungen abgerechnet, zur *μεχανη* der Alten erhebt »⁴⁴.

In questo brano traspare l'esperienza dolorosa, alla quale egli andò incontro nel tentativo di fondare una rivista di umanità, che avrebbe dovuto intitolarsi « Iduna ». La poesia non si abbandona perciò all'ispirazione senza freno, ma nel ripercorrere le tappe del suo nascere e del suo determinarsi, il filosofo scopre che essa sottintende una legge calcolabile nell'ambito della coerenza assoluta di idee, immagini, ritmo e volontà delle rappresentazioni.

Da questo punto di vista la poesia non differisce per nulla dalle altre attività umane, nelle quali si ripetono certe operazioni, finchè si acquista la necessaria abilità: « Man hat, unter Menschen, bei jedem Dinge, vor allem darauf zu sehen, dass es etwas ist, d. h., dass es in den Mittel (moyen) seiner Erscheinung erkennbar ist, dass die Art, wie es bedingt ist, bestimmt und gelehrt werden kann. Deswegen und aus höheren Gründen bedarf die Poesie besonders sicherer und charakteristischer Prinzipien und Schranken ».⁴⁵

Come in ogni oggetto è immanente il momento calcolabile del suo realizzarsi, così anche nella poesia esso si può distinguere nei seguenti elementi: 1) « Der Inhalt » (il contenuto); 2) « Der lebendige Sinn » (il senso vivente); 3) « Das kalkulable Gesetz » (la legge calcolabile). Dalla determinazione

⁴⁴ Hölderlin: o.c., V, p. 195. - « Sarà bene, per assicurare anche presso di noi ai poeti un'esistenza civile, che la poesia, tenendo conto della differenza dei tempi e delle costituzioni, sia elevata anche presso di noi al grado della *μεχανη* degli antichi ». (Hölderlin: o.c., p. 125).

⁴⁵ Idem. - « Di ogni cosa gli uomini debbono soprattutto preoccuparsi che essa sia qualcosa, vale a dire che sia conoscibile nel mezzo (moyen) del suo apparire e che il modo in cui è condizionata possa essere determinato e insegnato. Perciò e per altri motivi superiori la poesia ha bisogno di principi e limiti sicuri e caratteristici ». (Hölderlin: o.c., 125-126).

del loro rapporto dipende la valutazione della poesia. Hölderlin definisce in questo modo la legge poetica nella tragedia: « Das Gesetz, der Kalkul, die Art wie ein Empfindungssystem, der ganze Mensch, als unter dem Einflusse des Elements sich entwickelt, und Vorstellung und Empfindung und Raisonement in verschiedenen Successionen, aber immer nach einer sichern Regel nacheinander hervorgehen, ist im Tragischen mehr Gleichgewicht, als reine Aufeinanderfolge ⁴⁶.

Nelle « Anmerkungen zur Antigona » è contenuta una definizione più precisa, che pone addirittura l'esigenza di una logica della poesia: « Sie (la regola) ist eine der verschiedenen Successionen, in denen sich Vorstellung und Empfindung und Raisonement, nach poetischer Logik, entwickelt. So wie nemlich die Philosophie nur ein Vermögen der Seele behandelt, so dass die Darstellung dieses einen Vermögens ein Ganzes macht, und das blosse Zusammenhängen der Glieder dieses Einen Vermögens Logik genannt wird, so behandelt die Poesie die verschiedenen Vermögen des Menschen, so dass die Darstellung dieser verschiedenen Vermögen ein Ganzes macht, und das Zusammenhängen der selbstständigeren Theile der verschiedenen Vermögen der Rythmus, in höheren Sinn oder das kalkulable Gesetz genannt werden kann ⁴⁷.

⁴⁶ Hölderlin: o.c., V, p. 196. - « La legge, il calcolo, il modo come un sistema di sentimenti, l'uomo intero, quando si sviluppa sotto l'influenza dell'elemento, e la rappresentazione e il sentimento e il ragionamento scaturiscono l'uno dopo l'altro in diverse successioni, ma sempre secondo una regola sicura, nel tragico è più equilibrio che pura successione ». (Hölderlin: o.c., p. 126).

⁴⁷ Hölderlin: o.c., V, p. 265. - « È una delle diverse successioni in cui rappresentazione, sentimento e ragionamento si sviluppano secondo la logica poetica. Come cioè la filosofia tratta sempre soltanto una facoltà dell'anima, sicchè l'esposizione di quest'una facoltà costituisce una totalità, e il puro e semplice nesso tra i membri di quest'una facoltà è chiamato logica, così la poesia tratta le diverse facoltà dell'uomo, sicchè l'esposizione di queste diverse facoltà costituisce una totalità, e il nesso delle parti più indipendenti delle diverse facoltà può essere chiamato ritmo in senso superiore o legge calcolabile ». (Hölderlin: o.c., p. 135).

Il « kalkulable Gesetz » può essere definito come la legge associativa della composizione delle parti in un'opera d'arte e, di conseguenza, anche come momento costitutivo del ritmo. Specialmente nella tragedia essa si realizza meno nella giustapposizione (« Aufeinanderfolge ») che nell'equilibrio delle parti.

Hölderlin trovava nella poesia contemporanea un « Mangel an Zuverlässigkeit » (mancanza di attendibilità), in quanto essa non procedeva secondo una legge e non giustificava il suo « Geschäft » (compito) con determinazioni razionali precise: « Der modernen Poesie fehlt es besonders an der Schule und am Handwerksmäßigen, dass nemlich ihre Verfahrensart berechnet und gelehrt werden und wenn sie gelernt ist, in der Ausübung immer zuverlässig wiederholt werden kann »⁴⁸.

Legge poetica significa razionalità e conoscenza del mestiere. Per lo « Sturm und Drang » una legge dell'ispirazione è inammissibile. Il genio è legge a se stesso e, anzi, sente il concetto come « unterdrückend » (opprimente). Se volessimo scoprire un punto di riferimento a questa teoria hölderliniana, dobbiamo riferirci invece alla battaglia culturale di Lessing per la riforma della cultura tedesca. Né vale addurre come controprova il panteismo estetico dell'« Hyperion » o la religiosità mistica dei « Vaterländischen Gesänge », come hanno fatto alcuni interpreti. La cosmicità non nega la coscienza della legge né tanto meno l'esigenza di costruire un'estetica oggettivistica. L'analisi critica della legge nella tragedia greca fu aggiunta, a guisa di commento, alla traduzione dell'« Edipo re » e della « Antigone » di Sofocle, alla quale Hölderlin lavorò nel periodo precedente al funesto precipitare nella follia, e, tuttavia

⁴⁸ Hölderlin: o.c., V, p. 195. - « Specialmente alla poesia moderna mancano la scuola e il mestiere, manca cioè che il suo procedimento possa essere calcolato e insegnato, e che, una volta imparato, possa essere sempre ripetuto nella pratica con sicurezza ». (Hölderlin: o.c., p. 125).

non vi si nota nessuna incrinatura del procedimento razionale o indecisione di linguaggio.

Anche la composizione dei « Vaterländischen Gesänge », nel modo di svolgimento della visione, si sorreggeva su una legge di ritmo triadico, che concludeva ad un equilibrio precario. Il poeta lo raggiungeva nel tentativo di conciliazione tra cristianesimo ed ellenismo e nella raffigurazione del Cristo « versöhnender » (conciliatore) delle due civiltà, ma l'oscuramento della forza creativa gliene impedì il compimento.

In ogni opera di poesia è presente un ritmo, che segue una regola precisa. Come abbiamo già osservato, esso viene dedotto dall'esame dell'« Edipo re » e dell'« Antigone », ma questa legge risulta immanente ad ogni attività creativa.

Nell'« *Edipo re* »: « Ist nun der Rythmus der Vorstellungen so geschaffen, dass in excentrischer Rapidität, die ersten mehr durch die folgenden hingerissen sind, so muss die Cäsur oder die gegenrythmische Unterbrechung von vorne liegen, so dass die erste Hälfte gleichsam gegen die zweite geschützt ist, und das Gleichgewicht wird, eben weil die zweite Hälfte ursprünglich rapider ist, und schwerer zu wiegen scheint, der entgegenwirkenden Cäsur wegen, mehr sich von hinten her gegen den Anfang neigen »⁴⁹.

Nell'« *Antigone* »: « Ist der Rythmus der Vorstellungen so beschaffen, dass die folgenden mehr gedrungen sind von den anfänglichen, so wird die Cäsur mehr gegen das Ende liegen, weil es das Ende ist, was gegen den Anfang gleichsam geschützt werden muss, und das Gleichgewicht wird folglich sich

⁴⁹ Hölderlin: o.c., V, p. 196. - « Ora, se il ritmo delle rappresentazioni è così fatto che, in rapidità eccentrica, le prime sono più trascinate dalle seguenti, la cesura o interruzione antiritmica deve stare da principio, sicchè la prima metà è quasi protetta contro la seconda, e l'equilibrio, proprio perchè la seconda metà in origine è più rapida e sembra pesare di più, a causa della cesura che le si oppone, s'inclinerà di più dal fondo verso l'inizio ». (Hölderlin: o.c., p. 127).

mehr gegen das Ende neigen, weil die erste Hälfte sich länger dehnt, das Gleichgewicht aber später vorkommt » ⁵⁰.

In questi brani abbiamo l'esempio di un'indagine estetica, condotta secondo il metodo del « kalkulablen Gesetzes ». A noi, in questo momento, interessa l'aspetto generale del problema. Hölderlin afferma che l'uomo è un « Empfindungssystem », da ricondurre « unter dem Einflusse des Elements ». Il ritmo delle rappresentazioni ha perciò un'origine oggettiva, in quanto scaturisce dall'influsso dell'« elemento » sulle nostre facoltà conoscitive. Ora la parola « Element », nel linguaggio holderliniano, indica la natura nella sua azione immediata sull'uomo (cfr. la lettera a Böhlendorff). Una migliore conferma della unità dialettica tra legge cosmica e legge poetica non si poteva trovare. Ma anche le condizioni storiche determinano il ritmo in questione. Infatti il poeta tende a rappresentare « das Nationelle » cioè il « Weltbild » della società in cui vive: « Die vaterländischen Vorstellungsarten dürfen, wenigstens der Unterordnung nach, vom Dichter, der die Welt in verringerten Massstab darstellt, nicht verändert werden. Für uns ist eine solche Form gerade tauglich, weil das unendliche, wie der Geist der Staaten und der Welt, ohnehin nichts anders, als aus linkschen Gesichtspunkt kann gefasst werden. Die vaterländische Formen unserer Dichter, wo solche sind, sind aber dennoch vorzuziehen, weil solche nicht bloss da sind, um den Geist der Zeit verstehen zu lernen, sondern ihn festzuhalten und zu fühlen, wenn er einmal begriffen und gelernt ist » ⁵¹.

⁵⁰ Hölderlin: o.c., V, p. 198. - « Se il ritmo delle rappresentazioni è così fatto che le seguenti sono più premute da quelle iniziali, la cesura starà più verso la fine, perchè è la fine che deve essere per così dire protetta contro l'inizio, e conseguentemente l'equilibrio s'inclinerà di più verso la fine, perchè la prima metà si estende di più e quindi l'equilibrio subentra più tardi ». (Hölderlin: o.c., p. 127).

⁵¹ Hölderlin: o.c., V, pp. 265-266. - « I modi nazionali di rappresentazione, almeno, quanto alla subordinazione, non possono essere mutati dal poeta, che rappresenta il mondo su scala ridotta. Per noi una forma simile è proprio quella adatta,

Le « *Vorstellungsarten* », nel movimento della storia, sono « *ergriffen* » da una scossa rivoluzionaria, che Hölderlin definisce « *vaterländische Umkehr* »: « *sie ist die Umkehr aller Vorstellungen und Formen* »⁵²; e tuttavia « *eine gänzliche Umkehr in diesem Sinn ist, so wie überhaupt jede gänzliche Umkehr ohne allen Halt, dem Menschen, als erkennenden Wesen unerlaubt* »⁵³.

Ciò vuol dire che una rivoluzione puramente distruttiva è un non senso e che deve stabilirsi un legame organico tra il vecchio ed il nuovo. In altre parole, senza legge non esiste « *vaterländische Umkehr* ». La poesia riflette quindi la struttura profonda della storia, nella quale il poeta s'inserisce con la consapevolezza della natura temporale dell'universo e degli uomini. Ma anche la sensazione spaziale si proietta in ritmo e si concentra, legandosi in una serie di immagini in movimento. Tempo e spazio, in questo modo interpretati, vengono a formare l'articolazione dialettica del momento rivoluzionario. Nell'estremo dolore — dice Hölderlin — « *besteht nichts mehr als die Bedingungen der Zeit und Raums* »⁵⁴. Con la « *vater-*

perchè l'infinito, come lo spirito degli Stati e del mondo, non può essere colto se non da un *punto di vista di sinistra*. (In questo punto la traduttrice dà una traduzione di « *linkisch* », che è errata. « *Linkisch* » non ha il senso letterale di « *sini-*stra », ma quello figurato di « *maldestro* »; quindi la traduzione esatta è: « *se non da un punto di vista maldestro o in modo maldestro* ». Cfr. anche: Hölderlin: *Remarques sur Oedipe-Remarques sur Antigone-Traduction et notes par Francois Fedier*. Preface par Jean Beaufret-Meaux-1965 page 87). Le forme nazionali dei nostri poeti, quando sono tali, sono tuttavia da preferire, perchè esse non esistono semplicemente per imparare a capire lo spirito del tempo, bensì per fissarlo e sentirlo, una volta che sia stato compreso e imparato ». (Hölderlin: o.c., p. 145).

⁵² Hölderlin: o.c., V, p. 272. - « *il rivolgimento di tutti i modi di rappresentazione e di tutte le forme* » (Hölderlin: o.c., p. 143).

⁵³ Hölderlin: o.c., V, p. 271. - « *un rivolgimento totale qui, come in generale ogni rivolgimento totale, privo di qualsiasi sostegno, non è lecito all'uomo in quanto essere conoscitivo* ». (Hölderlin: o.c., p. 143).

⁵⁴ Hölderlin: o.c., V, p. 202. - « *non vi sono più che le condizioni del tempo e dello spazio* ». (Hölderlin: o.c., p. 134).

ländischen Umkehr » avviene una « kategorische Wende », e l'uomo da una parte, e il dio dall'altra diventano « untreu »: « In dieser vergisst sich der Mensch, weil er ganz im Moment ist; der Gott, weil er nichts als Zeit ist; und beides ist untreu, die Zeit, weil sie in solchem Momente sich kategorisch wendet, und Anfang und Ende sich in ihr schlechterdings nicht reimen lässt; der Mensch, weil er in diesem Moment der kategorischen Umkehr folgen muss, hiermit im Folgenden schlechterdings nicht dem Anfänglichen gleichen kann »⁵⁵.

Se prendiamo la parola « dio » nel significato spiegato nel frammento « Über die Religion » e cioè come unità dialettica di rapporti fisici, intellettuali e storici, realizzata nel mito, allora ci rendiamo conto di come la « kategorische Wende » possa venire usata dal poeta per interpretare la trasformazione rivoluzionaria dell'immobile società tedesca al tempo della rivoluzione francese. Nell'ambito di tale rivolgimento, tutto, vale a dire la natura e gli uomini e le cose, viene posto in questione. Solo il tempo e lo spazio mantengono la loro oggettività, pur stravolgendo gli animi degli individui nel ritmo allucinante del trapasso. Così spetta alla poesia conservare il legame dialettico tra passato e presente, altrimenti l'umanità precipiterebbe in un naufragio completo.

Col rilievo, dato al tempo nel giudizio dell'opera d'arte, Hölderlin rappresenta senz'altro uno dei precursori più validi della letteratura europea contemporanea. La sua poesia, in parecchi degli accenti suoi, parla alla nostra esperienza, minacciata anch'essa dallo « Zwang » dell'oggettività, alla quale però

⁵⁵ Hölderlin: idem. - « Nel tempo l'uomo si dimentica, perchè è tutto intero nel momento, il dio perchè non è nient'altro che tempo; e ambedue sono infedeli, il tempo perchè in tale momento si volge in modo categorico e non permette in alcun modo che l'inizio e la fine si accordino in lui; l'uomo perchè in questo momento deve seguire il rivolgimento categorico, e così non può somigliare a ciò che era all'inizio ». (Idem).

non corrisponde la chiara coscienza delle sue origini oggettive e storiche, perchè spesso si trasforma nel senso della precarietà della vita.

V. *La poesia nelle sue forme.*

L'unità di idea e di immagine nel ritmo del tempo assume forme diverse non solamente in relazione alla storia letteraria, ma anche per quanto riguarda i generi letterari, la cui formazione piuttosto che tecnica, risulta addirittura di natura biologica. Si capisce che solo l'oggettività della sensazione e del « carattere » del poeta contribuisce a fondarli razionalmente. Il genere letterario esprime meno una quantità ed uno schema didattico che una qualità. Com'è possibile allora che un poeta sia al tempo stesso epico, lirico e drammatico? Hölderlin risponde che la natura dell'uomo è unitaria e che essa tende a realizzarsi nelle differenti direzioni possibili. Ma non potendo essere « alles zugleich », è necessario che si determini in una scelta: « Wir sagen uns dann auch wieder, dass kein Mensch in seinen äussern Leben alles zugleich seyn könne, dass man, um ein Daseyn und Bewusstsein in der Welt zu haben, sich für irgend etwas determiniren muss, dass Neigung und Umstände den einen zu dieser, den anderen zu einer anderen Eigentümlichkeit bestimme, dass diese Eigentümlichkeit dann am meisten zum Vorschein komme, dass aber andere Vorzüge, die wir vermissen, desswegen nicht ganz fehlen bei einen ächten Karakter und nur in Hintergrunde liegen »⁵⁶.

⁵⁶ Hölderlin: o.c., V, p. 202. - « Diciamo ancora che nessuno nella sua vita esterna può essere ogni cosa nello stesso tempo, che, per avere un'esistenza e una coscienza nel mondo, bisogna determinarsi per una qualche cosa; che l'inclinazione e le circostanze determinano l'uno per una qualità peculiare, l'altro per un'altra; che questa peculiarità è certo quella che più risalta, ma che altri pregi di cui sentiamo la mancanza non per questo mancano del tutto in un carattere autentico, e sono piuttosto in secondo piano ». (Hölderlin: o.c., p. 35).

E' possibile distinguere tre tipi caratterologici e definirli dal modo della loro reazione (o relazione) all'ambiente, che li circonda.

Il *primo* ci colpisce per la sua unità ed armonia e non tende a distinguersi dall'ambiente con la tensione sovreccitata delle forze, anzi vive contento e limitato, senza oltrepassare i limiti imposti a se stesso. E' questo il carattere naturale, le cui qualità distintive risultano la semplicità, la chiarezza e l'armonia, ma anche la limitatezza.

Il *secondo* si impone per la grandezza, la vivacità e la perseveranza delle sue forze e dei suoi ideali e inoltre per il coraggio e la capacità di sacrificio, che necessariamente sono destinati ad entrare in conflitto col mondo, in quanto egli oltrepassa i limiti impostigli dalla natura. Ecco perchè è troppo teso, sovreccitato e in contraddizione continua.

Il *terzo* carattere infine dimostra una grande armonia delle forze interiori e la capacità, oltre che di accogliere e di esprimere nella sua totalità ed integrità un'impressione (« Eindruck »), di scoprire anche nell'oggetto un significato e di ridarlo totale e completo. Il suo aspetto negativo consiste nel fatto che, pur intuendo il tutto, spesso lo coglie, dimenticando l'individuo, come colui che vede solo il bosco e trascura gli alberi.

Hölderlin istituisce una corrispondenza tra questi tipi caratterologici e le forme di poesia, che ne scaturiscono. L'epica, riferita al primo, si distingue infatti per la sua adesione al reale oltre che per il tono completo, continuo e vero. Si potrebbe definirla come pittura di caratteri (« Charaktergemälde »). Purtroppo il frammento, dal quale abbiamo tratto queste considerazioni, si interrompe proprio a questo punto. Ma dalla definizione della poesia lirica e di quella tragica contenuta in un altro frammento intitolato « Über den Unterschied der Dichtungsarten » siamo in grado di dedurre la prima dal secondo

tipo e la seconda dal terzo. La mediazione tuttavia risulta piuttosto complessa, perchè il poeta determina la sua scelta per opposizione. In realtà nei tre generi vengono distinti una « Grundstimmung » e un « Kunstcharakter »: « Das epische, dem äussern Scheine nach naive Gedicht ist in seiner Grundstimmung das pathetischere, das heroischere (?), aorgischere; es strebt deswegen in seiner Ausführung nach Energie und Bewegung und Leben, als nach Präzision und Ruhe und Bildlichkeit »⁵⁷.

Essendo legato di più alla vita, intesa come forza naturale ed aorgica, il poeta epico tende al momento opposto e cioè alla chiarezza, alla plasticità ed alla precisione. E' chiaro però che in tal modo insorge un contrasto, che ha bisogno di essere mediato: « Der Gegensatz seiner Grundstimmung mit seinem Kunstcharakter, seines eigentlichen Tons mit seinem uneigentlichen, metaphorischen löst sich im Idealischen auf, wo es von einer Seite nicht so viel am Leben verliert, wie in seinem engbegrenzten Kunstcharakter, noch an Moderation so viel, wie bei der unmittelbaren Äusserung seines Grundtons »⁵⁸.

A questo punto interviene la funzione mediatrice della « Bedeutung », che unifica, come abbiamo già osservato, il binomio materia-spirito, partecipando della loro natura, all'incirca come lo schema trascendentale kantiano unifica la sensi-

⁵⁷ Hölderlin: o.c., 4, 1, p. 227. - « La poesia epica, ingenua nell'apparenza, nel suo stato d'animo fondamentale è più patetica, più eroica, più aorgica; perciò nella sua esecuzione e nel suo carattere artistico essa non tende tanto all'energia, al movimento, alla vita, quanto alla precisione, alla quiete, alla plasticità ». (Hölderlin: o.c., p. 54).

⁵⁸ Hölderlin: o.c., 4, 1, p. 267. - « Il contrasto tra il suo stato d'animo fondamentale e il suo carattere artistico, tra il suo tono specifico e il suo tono traslato, metaforico, si risolve nell'ideale, dove da un lato non perde tanto di vita quanto comporterebbe il suo carattere artistico strettamente limitato, dall'altro tanto di moderazione quanto comporterebbe l'espressione immediata del suo tono fondamentale ». (Hölderlin: o.c., p. 55).

bilità alle categorie. Il poeta però non deve seguire una direzione obbligata, ma può iniziare dall'uno o dall'altro termine. Così « ist sein Grundton, der wohl auch verschiedener Stimmung sein kann, idealischer, hat er weniger an Leben zu verlieren und hingegen mehr Anlage zur Organisation, Ganzheit, so kann das Gedicht mit seinem Grundtone, dem heroischen, anfangen *μηνιν αειδε θεα*-und heroisch-episch seyn »⁵⁹.

La definizione dell'epicità non è univoca. Se infatti il « Grundton » si avvicina maggiormente al « Kunstcharakter », che è « naiv », « so fängt er idealisch an » (così comincia ideale). Il concetto di « naiv » corrisponde a quello schilleriano di poesia ingenua, svolto nel saggio intitolato « Über naive und sentimentalische Dichtung ». « Der Dichter — afferma Schiller — ist entweder Natur, oder er wird sie suchen. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter »⁶⁰. Se il poeta « ingenuo » non ha bisogno di andare alla ricerca della natura, perchè è già natura, cioè unità col suo mondo, come Omero e Shakespeare, il « sentimentale » invece sorge in una società, che se n'è allontanata, in quanto tra lui e la natura è avvenuta la scissione intellettuale della coscienza. Di conseguenza la poesia moderna è sentimentale, perchè l'uomo moderno non vive più nell'unità, che deve al contrario sforzarsi di riconquistare.

Hölderlin non accetta pacificamente la definizione schilleriana. E' vero che la poesia epica è « naiv », ma soltanto nel suo « Kunstcharakter » e per giunta « dem Schein nach ». Il

⁵⁹ Idem. - « se il suo tono fondamentale — che può ben variare d'intonazione — è più ideale, ha meno da perdere di vita e inclina di più all'organizzazione, alla totalità, il poema può cominciare col suo tono fondamentale, quello eroico — *μηνιν αειδε θεα* — ed essere eroico-epico ». (Idem).

⁶⁰ Schillers Werke: Nationalausgabe - 20. Bd. - Philosophische Schriften - I. Teil - p. 436 - Weimar - 1962. - « Il poeta è o natura o ne andrà alla ricerca. Quello determina il poeta ingenuo, questo il sentimentale ». (trad. nostra).

poeta epico comincia il suo poema « idealisch », se il « Grundton » è legato di più alla « Naivetät », deve tendere cioè all'unificazione nell' « Idealisch », altrimenti la poesia si dissolve in piatta superficialità. Ma se « hat der Grundton seinen eigentlichen karakter so sehr, dass er darüber an Anlage zum Idealen, noch mehr aber an Naivetät verlieren muss, so fängt er naiv an »⁶¹.

A fondamento dell'epica sta la complessa strutturazione dell'unità caratterologica di « Neigung » (inclinazione) e di « Umstände » (circostanze), in una parola di natura e storia. Mentre Schiller descrive l'atteggiamento del poeta ingenuo di fronte alla natura, Hölderlin invece concepisce l'epicità come un momento dell'opposizione dialettica. La lettera a Böhlendorff riprenderà questo concetto, riconducendo all'ambito della poesia omerica la « Junonische Nüchternheit » (sobrietà giunonica), conquistata mediante la lotta contro l'aspetto originario (aorgico) della natura greca. L'essenza dell'uomo greco non consiste nella chiarezza, nella plasticità e nella sua natura solare, ma nell'aorgico, onde si spiega la sua tendenza al dominio degli elementi. In conclusione nell'epica si riflette il rapporto originario dell'uomo con la natura, intesa come forza aorgica.

Passiamo ora all'esame della poesia lirica. Essa « ist in seiner Grundstimmung das sinnlichere, indem diese eine Einigkeit enthält, die am leichtesten sich gibt, eben darum strebt es im äussern Schein nicht sowohl nach Wirklichkeit und Heiterkeit und Anmut, es gehet der sinnlichen Verknüpfung und Darstellung so sehr aus dem Weg, (weil der reine Grundton eben dahin sich neigen möchte), dass sie in ihren Bildungen

⁶¹ Hölderlin: o.c., 4, 1, p. 267. « Se il carattere specifico del tono fondamentale è tanto forte da fargli perdere in inclinazione all'ideale, e ancor più in inclinazione all'ingenuità, il tono fondamentale comincia al modo ingenuo ». (Hölderlin: o.c., p. 55).

und der Zusammenstellungen derselben gerne wunderbar und übersinnlich ist » ⁶².

L'origine della lirica viene ricondotta alla sensazione, che il poeta tende a vanificare nella pura atmosfera dell'immagine. Non si tratta però di simbolizzare « das Übersinnliche » (il soprasensibile) e di ridurre il lavoro poetico ad un procedimento allegorico, perchè è la stessa « Grundstimmung », che va alla ricerca del suo contrario, polarizzando l'opposizione in una dissonanza, espressa nel sentimento. Ma anche qui Hölderlin scopre una mediazione: « Diese energischen heroischen Dissonanzen, die Erhebung (il superamento dello stato meramente sensoriale) und Leben vereinigen, sind die Auflösung des Widerspruchs, in den sie geräth, indem sie von einer Seite nicht ins Sinnliche fallen, von der anderen ihren Grundton, das innige Leben nicht verläugnen kann und will » ⁶³.

Il frammento, il quadretto singolo e il sentimento trasparente nel puro ritmo delle parole non esprimono adeguatamente l'essenza della lirica, anzi si può affermare che in questa si attua un'operazione intellettuale, che ha il compito di liberare il poeta dalla contraddizione, in cui precipita nel momento dell'ispirazione. L'inizio può risultare « naiv », se il « Grundton heroischer gehaltreicher ist »; « heroisch », se esso è « idealischer », più legato quindi al suo « Kunstcharakter », cioè alla

⁶² Hölderlin: o.c., 4, 1, p. 266. - « è nel suo stato d'animo fondamentale più sensibile, giacchè questo contiene un'unità più facilmente raggiungibile; e proprio per questo essa nell'apparenza esterna non tende tanto alla realtà, alla serenità e alla grazia ed evita talmente la concatenazione e la descrizione sensibile (perchè a ciò appunto inclinerebbe il genuino tono fondamentale) che quello stato d'animo è spesso e volentieri meraviglioso e soprasensibile nelle sue forme e nella loro combinazione ». (Hölderlin: o.c., p. 53).

⁶³ Idem. « Quelle energiche e eroiche dissonanze che conciliano elevazione e vita sono la soluzione della contraddizione in cui viene a trovarsi, in quanto da un lato non può e non vuole cadere nel sensibile, dall'altro non può e non vuole smentire il suo tono fondamentale ». (Hölderlin: o.c., p. 54).

purificazione della sensazione, nella quale si risolve la polarità lirica: « Ist er am innigsten, hat er an Gehalt, noch mehr aber an Erhebung, Reinheit des Gehalts zu verlieren, so fängt sie idealisch an » ⁶⁴.

Ora siamo nella condizione di spiegarci perchè la poesia lirica corrisponde al secondo tipo caratterologico. Una qualità di questo carattere sembra infatti essere la sua contraddizione continua col mondo, la quale, sul piano estetico, si risolve nella dissonanza. Di conseguenza la sensazione non può elevarsi allo « Übersinnlichen », senza la « Spannung » (tensione) del tipo descritto.

Infine la tragedia. Essa « in seinem äusseren Scheine heroische Gedicht ist, seinem Grundtone nach, idealisch, und allen Werken dieser Art muss Eine intellektuale Anschauung zum Grunde liegen, welche keine andere seyn kann, als jede Einigkeit mit allem was lebt, die zwar von dem beschränkten Gemüthe nur geahndet, aber von Geist erkannt werden kann, und aus der Unmöglichkeit einer absoluten Trennung und Vereinzelung hervorgeht » ⁶⁵.

In questo caso si tratta di definire il concetto di intuizione intellettuale. Nel sistema schellinghiano l'assoluto non può essere colto né con un atto di astrazione dalle cose empiriche, né mediante l'« unione mistica » dell'individuo col tutto. Solo l'intuizione intellettuale è in grado di unificare le due opera-

⁶⁴ Hölderlin: o.c., 4, 1, 266. « Quando è interiore al massimo grado, e ha da perdere in contenuto, ma ancor più in elevazione e in purezza del contenuto, allora comincia al modo ideale ». (Hölderlin: o.c., p. 54).

⁶⁵ Hölderlin: o.c., 4, 1, p. 267. - « è eroica nella sua apparenza esterna, ideale nel suo tono fondamentale: tutte le opere di questo genere devono fondarsi su una intuizione intellettuale, la quale non può essere altro che quell'unità con tutto ciò che vive che invero non può essere sentita da un animo limitato e può essere soltanto presentita nelle più alte aspirazioni, ma che dallo spirito può essere riconosciuta. Essa deriva dalla impossibilità di una separazione e un isolamento assoluti ». (Hölderlin: o.c., pp. 55-56).

zioni e di cogliere l'unità indifferenziata nel suo prodursi. Tuttavia ci si domanda se questo rapporto speculativo possa costituire l'essenza della tragedia. Come è noto, Aristotele l'aveva riposta nell'unità della favola, vale a dire nella coerenza poetica delle parti, che la formano. La « Medea » di Euripide gli sembrava impoetica, perchè, in questa tragedia, la conclusione non si lega con necessità alle azioni precedenti dei personaggi.

Hölderlin invece mantiene lo schema triadico. Infatti la tragedia non rappresenta una unità immobile. Perchè l'armonia intellettuale del « Grundton » si sviluppi, è necessario che esca fuori di sé e che si rompa, per ricostituirsi su un piano più alto. Il tutto e le parti formano un organismo, che, nella sua struttura, realizza il loro equilibrio, in cui il primo non deve perdere in vitalità, diventando un'astrazione, né le seconde devono particolarizzarsi a tal punto da isolarsi in una serie di momenti atomici. Questa unità organica e vivente non si realizzerebbe, se non percorresse, per così dire, il cammino triadico del suo svolgimento.

I tre gradi si costituiscono nel modo seguente: unità - separazione - unità. Ora nel secondo è implicita una « nothwendige Willkür des Zeus » (necessario arbitrio di Zeus), che possiamo riferire al momento in cui il poeta, componendo la tragedia, chiarifica concettualmente e divide l'unità indifferenziata dell'intuizione intellettuale. L'« arbitrio », in questo caso, esprime l'inizio del lavoro poetico nel tempo e, sottolineando l'atto consapevole, definisce una posizione polemica nei confronti dell'estetica schellinghiana, per la quale l'artista, nel momento dell'ispirazione, è come invasato dal dio.

Dall'atto separante l'intuizione intellettuale procede « bis dahin, wo die Theile in ihrer äussersten Spannung sind, wo diese am stärksten widerstreben. Von diesem Widerstreit gehet sie wieder in sich selbst zurück, nemlich dahin, wo die Theile, wenigstens die ursprünglichen innigsten, in ihrer Besonderheit,

als diese Theile in dieser Stelle des Ganzen sich aufheben und eine neue Einigkeit entsteht » ⁶⁶.

Sviluppo razionale e dialettico delle parti dunque. Anche Hegel rileva l'importanza del concetto di totalità nella definizione del dramma: « Das Drama muss, weil es seinem Inhalte wie seiner Form nach sich zur vollendsten Totalität ausbildet, als die höchste Stufe der Poesie und der Kunst angesehen werden » ⁶⁷. Ma, al contrario del filosofo, Hölderlin non ammette un criterio gerarchico nella valutazione dei generi letterari, in quanto, per lui, l'arte non è un'epifania dell'idea. La totalità della tragedia si costituisce nella tensione tra le parti e il tutto e quest'ultimo non viene inteso miticamente, bensì dialetticamente. Ciò che impedì a Hölderlin di cadere nella mitologia dell'assoluto fu la vigile coscienza poetica, che gli permise di mantenere sempre nell'ambito dell'ispirazione la misura e cioè la consapevolezza delle implicazioni razionali dell'attività creativa.

Quanto la teoria sulla tragedia abbia influito sulla composizione dell' « Empedokles », è dimostrato dai ripetuti tentativi e dalle differenti elaborazioni del testo. Il dramma è rimasto allo stato di abbozzo e provoca la stessa impressione di certe sculture michelangiolesche, che, nello sforzo tormentato di liberarsi dalla materia informe, svelano la potenza di concezione dell'artista. Con questo si vuol dire che siamo in grado di seguire il movimento dell'intuizione intellettuale. Infatti Empedocle, dall'unità indistinta con la natura, che lo spinge a com-

⁶⁶ Hölderlin: o.c., 4, 1, p. 269. « fino al punto, in cui le parti si trovano in estrema tensione e si contrastano con la maggior violenza. Da questo conflitto essa ripiega su se stessa, vale a dire là dove le parti, almeno quelle originariamente più intime, si negano nella loro particolarità, come *queste* parti in questo luogo dell'interno; e nasce una nuova unitèzza ». (Hölderlin: o.c., p. 58).

⁶⁷ G. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik - III, 479 - Jubiläumsausgabe Bd. 14. - Stuttgart 1939. - « Il dramma deve essere considerato come il più alto grado della poesia e dell'arte, giacchè sia per il contenuto che per la forma esso tende alla totalità più compiuta ». (trad. nostra).

mettere il suo peccato d'orgoglio, attraverso le contraddizioni storico-sociali (le parti) e le lacerazioni psicologiche del suo carattere demonico-umano, raggiunge l'unità vivente con la natura, precipitandosi nell'Etna.

Hölderlin vuole rappresentare nell'« Empedokles » « la capacità mortale della parola »: « Das griechischtragische Wort ist tödlichfaktisch, weil der Leib, den es ergreift, wirklich tötet »⁶⁸. L'unità tragica determina la morte del protagonista, consistente in una specie di oggettività negativa, ma, allo stesso tempo, attraverso la negatività, nell'unità cosmica col tutto, si realizza un potenziamento dell'individuo, volontariamente suicidatosi. Da una parte Empedocle è consapevole che il suo annullamento significa distruzione fisica del corpo, dall'altra però proprio il suicidio gli appare come l'unica e valida salvezza dallo « Zwang » dell'oggettività.

Paragonato al dramma antico, l'« Empedokles » assume in un certo modo una posizione ambivalente. Nel concetto di « capacità mortale della parola » Hölderlin rinnova l'apollinismo dell'uomo greco, che tende a « sich fassen zu können » e cioè a risolvere l'aorgico furore dionisiaco della sua parola nella chiarezza della rappresentazione. Il corpo forma dunque una unità di « Weltbild » e di natura, di segno e di materia, dissolvendo questa ultima nell'unità negativa della parola che uccide. Al contrario il *δυσμογον* (mancanza di destino) provoca la condizione di debolezza dell'uomo moderno, « da die Haupttendenz in den Vorstellungsarten unserer Zeit ist, etwas treffen zu können, Geschick zu haben, da das Schicksallose, das *δυσμογον* unsere Schwäche ist »⁶⁹.

⁶⁸ Hölderlin: o.c., V, p. 269. - « La parola greco-tragica dà la morte, perchè il corpo che essa afferra uccide realmente », (Hölderlin: o.c., p. 141).

⁶⁹ Hölderlin: o.c., V, p. 270. - « mentre invece la tendenza principale nei modi di rappresentazione della nostra epoca è di poter incontrare qualcosa, di avere fato, poichè ciò che manca di fato, il *δυσμογον*, è la nostra debolezza ». (Hölderlin: o.c., p. 141).

L'uomo moderno vive in una opposizione puntuale rispetto all'antico, poichè la sua tendenza fondamentale consiste nel conquistare la materia, ciò che il greco già possiede (« l'aorgicità dionisiaca »). Ma questa conquista, richiedendo il sacrificio dell'eroe, giustifica la necessità del suicidio, che ha il compito di risolvere la crisi della civiltà. Di conseguenza l'atto negativo diventa momento vaticinante di una società migliore.

Si capisce che le stesse dissonanze dell'epica e della lirica si riproducono all'interno della tragedia, l'inizio della quale può essere ideale, eroico ed ingenuo a seconda delle contraddizioni che deve unificare: 1) « Idealischer Anfang », se il dramma possiede « mehr Anlage zur Reflexion und Empfindung zu seinem mittleren Charakter, hingegen weniger Anlage zur Darstellung, weniger irdisches Element »⁷⁰; 2) « Heroischer Anfang », quando la « Grundstimmung » è « naiv »; 3) « Naiver Anfang », se la « Bedeutung » è « idealisch ».

In conclusione il tipo caratterologico della « intellektualen Anschauung » non può risultare che il terzo, la cui capacità consiste nell'accogliere integralmente una sensazione, scindendola e ricomponendola nei suoi elementi.

Hölderlin descrive a piè di pagina una tabella riassuntiva delle caratteristiche dei tre generi. Per non ingenerare confusione, lo riproduciamo secondo l'ordine della nostra esposizione:

Das Epische:	(heroisch)	(idealisch)	(naiv)
	(naiv)	(heroisch)	(idealisch)
Das Lyrische:	(naiv)	(heroisch)	(idealisch)
	(idealisch)	(naiv)	(heroisch)
Das Tragische:	(idealisch)	(naiv)	(heroisch)
	(heroisch)	(idealisch)	(naiv)

⁷⁰ Hölderlin: o.c., 4, 1, p. 270. - « più disposizione alla riflessione e al sentimento, al suo carattere medio e invece meno disposizione alla descrizione, meno elemento terreno ». (Hölderlin: o.c., p. 58).

Questo schema indica con chiarezza la ricchezza di possibilità compositive nell'intreccio di «Grundstimmung» e di «Kunst-karakter». Hölderlin può attribuire al sentimento il carattere triadico, perchè la mediazione presuppone un momento razionale. Infatti «die Empfindung spricht im Gedichte idealisch, die Leidenschaft naiv, die Phantasie energisch» ⁷¹. Ai tre momenti della poesia corrisponde, nel tipo caratterologico, un'attività psichica. E' vero però che non si tratta di una derivazione meccanica. Il sentimento *parla* « idealisch », cioè si costituisce mediante l'unità di idea e di segno. E poichè dalle polarità della tabella viene provocata la tendenza all'unificazione di opposti, il rapporto può essere invertito: « So wirkt — dice Hölderlin — auch wieder das Idealische im Gedichte auf die Empfindung (vermittelt der Leidenschaft) — nella tabella del tragico la seconda coppia — das Naive auf die Leidenschaft (vermittelt der Phantasie) — cioè il « Heroisch-naiv della terza —, das Energische auf die Phantasie (vermittelt der Empfindung) — prima coppia — » ⁷².

Nello schema, che si riferisce allo « idealischen Gedichte » è contenuta la seguente annotazione: « Styl des Lieds Diotima ». Ora questo componimento ci è pervenuto in tre redazioni e quantunque, dal punto di vista metrico, abbia la struttura dello « Hymne an die Freundschaft » ⁷³, tuttavia, nel modo di svolgersi della visione poetica, conferma le caratteristiche dello « idealischen Gedichts ».

Nel linguaggio hölderliniano « idealisch » significa unità di materia e di spirito. Infatti Diotima rappresenta l'ideale dell'ar-

⁷¹ Idem. - « nella poesia il sentimento parla il linguaggio ideale, la passione un linguaggio ingenuo, la fantasia un linguaggio energico » (Hölderlin: o.c., p. 59).

⁷² Hölderlin: o.c., 4, 1, p. 270. - « E allo stesso modo, nella poesia l'ideale agisce sul sentimento (mediante la passione), l'ingenuo sulla passione (mediante la fantasia), l'energico sulla fantasia (mediante il sentimento) » (Hölderlin: o.c., 59).

⁷³ Hölderlin: o.c., 1, 2, p. 533.

monia. Il poeta riesce a conquistare nella figura dell'amata la liberazione dal peso del tempo (« die Last der Zeit »), mentre la sua anima tende nostalgicamente a sprofondarsi nel regno delle ombre. Ma, nell'attimo del turbamento, simile a divinità benefica, appare la donna amata:

Da, da kam vom Ideale,
Wie vom Himmel, Mut und Macht,
Du erscheinst mit deinem Strahle
Götterbild in meiner Nacht ⁷⁴.

Il « Grundton » della poesia è « idealisch » e perciò si esprime come « Empfindung ». Il suo centro pendolare è costituito da Diotima, che, conciliando le torbide lacerazioni interiori del poeta, riassume nella sua figura una sorta di unità intellettuale. Di conseguenza Hölderlin, nella rappresentazione, tende al polo opposto, esprimendo il nucleo ideale per mezzo della « Leidenschaft », vale a dire, nell'unità della sensazione ingenua (« naiv »). Il « Lied » si svolge per immagini sensibili, mentre il poeta si schiude alla visione divina, liberandosi dalla solitudine e dalla « morte »:

Lange todt und tiefverschlossen
Grüsst mein Herz die schöne Welt
Seine Zweige blühen und sprossen
Neu von Lebenskraft geschwellt ⁷⁵.

⁷⁴ Hölderlin: o.c., I, p. 217.

« Proprio allora scese dall'Ideale,
Come dal cielo, ardore e potenza,
Tu apparì col tuo raggio
Forma divina nella mia notte (trad. nostra).

⁷⁵ Hölderlin: o.c., I, 216.

« A lungo morto e ripiegato
Saluta il mio cuore il mondo splendido;
I suoi rami fioriscono e sbocciano
Di nuovo rigonfi di forza vitale ».

La rinascita è espressa con sensazioni fisiche, mentre Diotima viene raffigurata con concetti astratti (« seit ich *dieses Eine* fand, selig *Wesen*) e infine la vita passata e la delusione con immagini, nelle quali il rapporto idea-segno raggiunge una estrema tensione:

Ach! und da, wie eine Sage,
 Mir des Lebens Schöne schwand,
 Da ich vor des Himmels Tage
 Darbend, wie ein Blinder stand
 Da die Last der Zeit mich beugte
 Und mein Leben, kalt und bleich,
 Sehnd schon hinab sich neigte
 In der Schatten stummes Reich ⁷⁶;

Là dove la descrizione si avvicina di più al nucleo intellettuale, le sensazioni minacciano di dissolversi in concetti e di rompere l'equilibrio conquistato mediante la « Naivetät », che, nel momento in cui sta per spezzarsi e per precipitare nell'astrazione, viene frenata dal tono energico della fantasia:

Nun ich habe dich gefunden
 Schöner, als ich ahnend sah
 In der Liebe Feiersstunden
 Hohe! Gute! bist Du da.

⁷⁶ Idem.

« Ah! e quando, come una leggenda
 Sparì la beltà della vita,
 Quando dinanzi al giorno del cielo,
 Languendo, restai come un cieco,
 Quando il peso del tempo mi piegò
 E la mia vita, fredda ed esangue
 Ardendo già aspirava alla morte
 Al muto regno delle ombre »;

O der armen Phantasien!
 Diese Eine bildest nur
 Du, in ewigen Harmonien
 Frohvollendete Natur! ⁷⁷

La poesia si va costruendo nella tensione tra passato (morte e solitudine dell'anima), presente (unità di ideale e di vita nell'amore a Diotima) ed infine futuro (i due amanti rinascono dalla « Begeisterung » più forti, mentre il poeta, nella fiduciosa coscienza del tempo, ritorna alla vita « wie die Sterne wiederkehren - In des Lebens kurze Nacht ») ⁷⁸. Una analoga alternanza di toni ricorre anche nel linguaggio, il cui impasto lessicale scaturisce dall'equilibrio circolare degli opposti. Nella tabella abbiamo lo schema seguente:

Sprache: Phantasie Empfindung Leidenschaft Phantasie
 Empfindung Leidenschaft Phantasie.

Se ora sostituiamo le corrispondenti polarità poetiche: heroisch idealisch-naiv heroisch-idealisch naiv-heroisch, otterremo come risultato la tabella della lirica. I termini risultano in questo caso sette, perchè il tono fondamentale (« heroisch ») mantiene l'equilibrio dei due opposti (« idealisch » e « naiv »), in quanto esso è da intendere come unità dialettica di idea e sensazione.

⁷⁷ Hölderlin: o.c., I, p. 217.

« Ora ti ho ritrovata
 Più bella di prima, quando ti vidi anelando
 Nei momenti gioiosi dell'amore.
 Augusta! Buona! tu sei qui.
 O povere fantasie!
 Solo quest'unico essere formi
 Tu, in eterne armonie
 Natura esuberante di gioia ».

⁷⁸ Hölderlin: o.c., I, 219.

« come gli astri tornano
 nella breve notte della vita ».

Lo Schiller rifiutò di pubblicare il « Lied » a Diotima, giudicandolo troppo prolisso (« weitschweifig »). Hölderlin tentò di concentrarlo, mantenendovi però quella tensione tra concetto ed immagine, che ne costituisce la suggestiva bellezza. Non è un caso se il poeta, con le ricerche teoretiche di Homburg, l'assumeva come conferma di una nuova estetica, che andava al di là degli schemi della classicità.

Nella tabella viene descritta anche la « Wirkung » (effetto), determinata dal rapporto tra le parti principali e quelle secondarie: « Durch die Wirkung und Gegenwirkung der Hauptteile werden die Nebenteile, die auch durch die ursprüngliche Trennung ergriffen waren, aber bis zum Streben nach Veränderung, nie bis zur wirklichen Äusserung ergriffen, durch diese Äusserung der Hauptteile p. p., bis das ursprüngliche Trennende zu seiner völligen Äusserung gekommen ist » ⁷⁹.

La « Wirkung » è presente nei tre generi, in quanto riguarda la composizione, vale a dire, l'unità aristotelica della favola. Le parti secondarie non raggiungeranno l'espressione piena, perchè altrimenti non sarebbero tali e diventerebbero principali. La loro posizione dipende da una sorta di funzione logica. Infatti, nel componimento « idealisch », la « Wirkung » viene mediata dal « sentimento » (« Empfindung » in senso hölderliniano) e dunque dall'unità intellettuale.

In ogni genere troviamo tre elementi, che ne formano la struttura: 1) « Grundton »; 2) « Sprache »; 3) « Wirkung ». Il primo tende a realizzarsi nel suo opposto per mezzo di un termine mediale (« Phantasie, Leidenschaft, Empfindung »; la

⁷⁹ Hölderlin: o.c., 4, 1, p. 272. - « Da questa azione e reazione delle parti principali vengono colpite, ma solo fino al punto di tendere al cambiamento e mai di esprimersi realmente, le parti accessorie, che erano state toccate anch'esse dalla separazione originaria, da questa espressione delle parti principali ecc. ... finchè l'originario principio di separazione giunge ad esprimersi completamente ». (Hölderlin: o.c., p. 59).

seconda scaturisce dall'unità dialettica delle diverse attività psichiche e infine la terza costituisce la composizione delle parti. Il giuoco delle forze si articola diversamente a seconda della forma interna inerente al genere.

Nella *lirica* : « fällt der Nachdruck auf die unmittelbare Empfindungssprache, auf das Innigste, das Verweilen, die Haltung auf das Heroische, die Richtung auf das Idealische zu » ⁸⁰.

Nell' *epica* : « wenn das, was den Grundton und den Kunstcharakter eines Gedichtes vereinigt und vermittelt, der Geist des Gedichts ist, und dieser am meisten gehalten werden muss, und dieser Geist im epischen Gedichte das Idealische ist, so muss das epische Gedicht bei diesem am meisten verweilen, da hingegen auf den Grundton, der hier der energische ist, am meisten Nachdruck, und auf das Naive, als den Kunstcharakter, die Richtung fallen, und alles darin sich concentrieren, und darin sich auszeichnen und individualisieren muss » ⁸¹.

Anche nella poesia *tragica* lo stile si differenzia secondo il rapporto dell'intuizione intellettuale (unità) con le parti: « Ist die intellektuelle Anschauung subjektiver, und geht die Trennung vorzüglich von den concentrierenden Theilen, wie bei Antigonä, so ist der Styl lyrisch, geht sie mehr von den Nebentheilen aus und ist objektiv, so ist er episch, geht sie von den höchsten Trennbaren von Zeus aus, wie bei Ödipus, so ist er tragisch » ⁸².

⁸⁰ Hölderlin: o.c., 4, 1, p. 267. - « l'accento cade sul linguaggio più immediato del sentimento, sull'interiorità più profonda; l'indugiare, l'atteggiarsi è eroico; la direzione è ideale » (Hölderlin: o.c., p. 54).

⁸¹ Idem. - « se ciò che concilia e media il tono fondamentale e il carattere artistico di una poesia è lo spirito della poesia stessa e questo dev'essere mantenuto il più possibile — e tale spirito nel poema epico è l'ideale — è su questo che il poema epico deve indugiare di più, mentre l'accento deve cadere sul tono fondamentale, che qui è quello energico, e la direzione orientarsi sull'ingenuo, in quanto carattere artistico: e qui concentrarsi, distinguersi, individualizzarsi » (Hölderlin: o.c., p. 55).

⁸² Hölderlin: o.c., 4, 1, p. 270. - « Quando l'intuizione intellettuale è più soggettiva, e la separazione muove di preferenza dalle parti intorno al centro — come

Ogni singolo genere letterario può essere definito come una tendenza fondamentale, che nella struttura interna accoglie le altre possibilità, alla stessa guisa del prisma nel momento in cui assorbe un raggio di luce e lo scompone nei colori essenziali. Un romanzo, un dramma, una lirica sono concrezioni organiche sorgenti da una tendenza « vitale » del mondo interiore del poeta. Essi presentano soluzioni o composizioni diverse di forze emotive ed intellettuali, tendenti a realizzarsi in una struttura corrispondente. Come ha affermato Hölderlin, l'arte è una parte dello « *Zusammenhang des Lebens* », in cui il poeta è in grado di cogliere l'infinito, perchè egli, pur nella diversità delle sue composizioni, mantiene il rapporto con l'oggettività.

L'estetica idealistica ha negato l'oggettività dei generi letterari. Infatti nell'unità indistinta dell'intuizione (Croce) la mediazione risulta inconcepibile. Materia e forma, intuizione ed espressione sorgono già formate, come Minerva, che balza tutta in armi dal cervello di Giove. In questo senso si capisce perchè il critico letterario, per comprendere l'immenso numero delle opere d'arte, sia costretto a ricorrere ad uno schema, che le sussuma sotto una categoria, collegando esteriormente le monadi artistiche senza porte e senza finestre. Ma l'essenza del genere letterario non si può giustificare a posteriori con l'esigenza di catalogare, di descrivere e di ordinare. Nella storia letteraria il romanzo, il dramma e la lirica, anche se concrezioni individuali di esperienze, mantengono una struttura interna, che scaturisce dall'ordinamento e dalla composizione delle forze poetiche.

Hölderlin avvertiva questa esigenza e la esplicava teoricamente nel modo che gli era possibile e cioè nell'ambito della

nell'*Antigone*, lo stile è lirico; se muove piuttosto dalle parti accessorie ed è obbiettivo, lo stile è epico; se procede invece dalla suprema separabilità, da Zeus, come nell'*Edipo*, allora lo stile è tragico » (Hölderlin: o.c., 59).

sua visione della bellezza. La sua estetica dell'oggettività sor-geva dal bisogno critico di superare il soggettivismo fichtiano, come del resto in quello stesso periodo di tempo tentavano di fare Schelling e Hegel. Ma il poeta, al contrario dei due filosofi, si manteneva su un piano criticistico allo scopo di salvare le premesse metodologiche kantiane, senza smarrirsi nella mitologia dell'assoluto e, d'altra parte, attribuendo una concreta struttura dialettica all'oggetto.

In questa visione una funzione importante assumeva il senso del tempo, che sembra rappresentare la caratteristica della nuova generazione. Hölderlin, Schelling, Hegel e Sinclair insieme ad altri scrittori e filosofi vissero, durante la giovinezza, il crollo della vecchia Europa, provocato dalla rivoluzione francese. Anche Goethe e Schiller parteciparono a questa esperienza, ma il loro « Weltbild » era già formato, mentre la nuova generazione, al contrario, vi fu implicata nel momento della sua presa di coscienza dei problemi del mondo ed, in certi casi, travolta. Significativo, a questo proposito, è il destino di molto intellettuali, che nel suicidio trovarono una via d'uscita alla miseria sociale della società tedesca.

Il robusto senso storico della hegeliana « Phänomenologie des Geistes » e l'appassionata elaborazione di esperienze intellettuali e psicologiche della filosofia schellinghiana acquistano un senso se vengono riferiti al nuovo mondo che sta sorgendo e di cui la nuova cultura esprimeva il movimento profondo. Inserito nel divenire, l'uomo scopriva il senso del suo compito e cioè la conquista dell'autocoscienza. Anche l'estetica hölderliniana veniva elaborata nel periodo della maturità del poeta, il quale, raggiungendo la consapevolezza della sua posizione nel mondo, si inseriva decisamente nel dibattito più vivo della cultura contemporanea.

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

LITTLE REVIEW 1914-1929

« Among our literary scenes, »
« saddest is this sight to me »
« the graves of little magazines »
« that died to make verse free. »

Sembrerebbe un epitaffio, questa strofetta di un columnist degli anni '20, ma i *little magazines*, anche se sempre in apparente agonia, non cedono e, come fenici, rinascono dalle loro ceneri con rinnovata vitalità.

LITTLE REVIEW, OTHERS, SEVEN ARTS, per citarne solo alcuni, hanno avuto vita breve, intensa, travagliata; sono scomparsi dalla scena letteraria ma hanno lasciato legati unici e preziosi ed hanno passato la fiaccola ad altri *little magazines* che, pur con diversi scopi, hanno dovuto affrontare le medesime difficoltà. L'avanguardia, insomma, ha sempre avuto i *little magazines* come organo ufficiale e per loro tramite ha cercato di iniziare un pubblico più vasto alla sua arte sperimentale. Negli anni '40 e '50 però si è visto un mutamento nel ruolo dello scrittore d'avanguardia e dei suoi organi di divulgazione. Come dice Isaac Rosenfeld¹, i *little magazines* traggono ragion d'essere e motivo di vitalità dall'opposizione dei gruppi, dalla separazione sia culturale che sociale tra gruppo d'avanguardia e cultura tradizionale; venendo a mancare questa premessa, il loro ruolo viene a essere così inficiato che la loro stessa natura si altera. Il compromesso, il riavvicinamento degli estremi essendo una caratteristica dominante della nostra epoca, l'avanguardia, pur rimanendo tale di nome, non lo è di fatto. L'individuo che si erge contro la società, l'artista che sperimenta sacrificando i mezzi espressivi tradizionali non trova più opposizione,

¹ ISAAC ROSENFELD, « On the Role of the Writer and the Little Magazine », *Chicago Review Anthology*, ed. David Ray, University of Chicago Press, 1959.

ma incoraggiamento; l'artista che combatte in nome di una totale *self-realization* è il luogo comune del nostro tempo.

Ecco infatti che negli anni '40 e '50 i *little magazines*, pur sempre aderenti alla loro funzione di portavoce di una minoranza di avanguardia, possono trovare appoggi e consensi presso Università e case editrici², mutando il loro tono informale, a volte irresponsabile, spesso « juvenile » — come dice Malcolm Cowley — in un atteggiamento solido, maturo, accademico.

Ma questa affiliazione tra grosse organizzazioni e *little magazines* non si è dimostrata felice³; negli anni '60, infatti, a questi *little magazines* protetti dal big money se ne sono sostituiti altri indipendenti, audaci, simili a quelli rimpianti da Cowley.

Ma i tempi sono mutati e l'affinità con gli antenati degli anni '10 si limita alla spesso brevissima durata. In genere non sono che un rimaneggiamento di *disguised left-overs* e il loro avanguardismo è o volgare ricerca del sensazionale o un ripetere motivi già sfruttati.

Dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, comunque, centodieci nuovi *little magazines* sono nati e a Londra viene persino stampata una rivista, *Trace*, che ne tiene i registri di nascita e di morte.

In fondo, nulla è cambiato nell'atteggiamento degli editori dei *little magazines*; diverso è l'atteggiamento del pubblico che non vede nello scrittore d'avanguardia il pioniere, il mostro o il romantico *bohémien* come negli anni '10, ma piuttosto un altro degli stereotipi del nostro tempo.

Margaret Anderson, che per ben quindici anni tra alti e bassi aveva tenuto in vita uno dei *little magazines* più interessanti del secolo e che era stata vista ai suoi tempi come romantica eroina, corruttrice di giovani e sportiva amazzona, quando apparve a Parigi ai G.I. che avevano liberato la città, fu presa per una stella del cinema...

Il mondo era mutato: la Chicago dei *clubs* di Maxwell Bodenheim e del *Little Theatre* di Maurice Browne era scomparsa, così come la Greenwich Village del *Liberal Club* e della *Bruno's Garret* era stata

² La *Evergreen Review* della Grove Press, *New World Writing Series* di LIPPINCOTT, *Yale Review*, *Chicago University Review* e altri.

³ La *Chicago University Review*, quando nel 1958 pubblicò una selezione della « Frisco Beat Generation » tra cui Burroughs, si vide privata di ogni finanziamento da parte dell'Università e costretta a chiudere.

inclusa — riveduta e corretta — negli itinerari turistici degli americani di provincia.

A Margaret Anderson, nel 1914, era bastata una notte d'insonnia per spingerla ad avventurarsi nel mondo del giornalismo letterario. Essa racconta nella sua autobiografia ⁴:

« I had been curiously depressed all day. In the night I awakened. First precise thought: I know why I am depressed — nothing inspired is going on. Second: I demand that life be inspired every moment. Third: The only way to guarantee this is to have inspired conversation every moment. Fourth: most people never get so far as conversation, they haven't the stamina and there is no time. Fifth: if I had a magazine I could spend my time filling it up with the best conversation the world has to offer. Sixth: marvelous idea — salvation. Seventh: decision to do it. Deep sleep. »

Lo slancio e l'impulsività che la guidarono in questa decisione dovevano poi denotare tutte le sue azioni e qualsiasi difetto le si possa attribuire, le si deve riconoscere il suo coraggio, spesso provocato da eccessivo entusiasmo, che la spinse a fare una cosa che Harriet Monroe — pur altrettanto intrepida — non ardì mai fare: indebitarsi per il suo giornale.

Margaret Anderson, infatti, dopo quella famosa notte, andò in giro annunciando a tutti che avrebbe pubblicato il « giornale più interessante che sia mai stato pubblicato »⁵ ma perché così eccezionale e con quali collaboratori e soprattutto con quali fondi non avrebbe saputo dire. La sua rivista era « necessaria ed inevitabile »⁶ — il resto sarebbe seguito.

Il motto della sua autobiografia « Il mio più grande nemico è la realtà » la guidò nelle sue imprese sin dall'inizio. Le fu sufficiente assicurarsi la pubblicità di alcune case editrici di Boston e New York per sentire di aver risolto il problema finanziario. I problemi tecnici non la impaurivano in quanto aveva già fatto del giornalismo: da commessa nella libreria di Browne, era passata a sua assistente-capo nella redazione del DIAL. Le spese di stampa furono assunte da un certo De Witt, un giovane che lavorava nella redazione di un giornale

⁴ MARGARET ANDERSON, *My Thirty Years' War*, Covici Friede, N.Y., 1933, p. 35.

⁵ MARGARET ANDERSON, *My Thirty Years' War*, op. cit., p. 36.

⁶ *Ibid.* p. 36.

per agricoltori e che sacrificava a Margaret Anderson parte del suo salario.

Quanto ad altre spese — pagare i collaboratori, per esempio — la Anderson non disperava; non si poneva neanche il problema, tanto più che non se lo ponevano neanche i collaboratori.

Il primo problema che, al contrario, affrontò con serietà fu il nome da dare a questo suo meraviglioso giornale. « March Review » suggeriva A. Davidson Ficke, dato che avrebbe avuto inizio in Marzo, « Gabbiano » proclamava Margaret (« soaring and all that kind of thing... »), poi si decise per LITTLE REVIEW, essendo — come essa spiega — il movimento dei *little theatres* « violentemente in voga »⁷.

Scelto il nome, si ponevano problemi più specifici, quali ad esempio, la politica editoriale da seguire e i collaboratori da invitare. Ma l'unica cosa che Margaret Anderson voleva — da accesa individualista — era evitare l'identificazione con un preciso gruppo culturale. In quanto alla sua politica editoriale, non aveva delle idee precise; si basava piuttosto sulla sua personale ispirazione, e naturalmente, essendo persona imprevedibile, sempre entusiasta, fortemente emotiva, spesso finiva con l'ospitare sul suo giornale punti di vista diametralmente opposti. Dice Ben Hecht:

« Nobody really knew what LITTLE REVIEW was aiming at, in fact I doubt whether Margaret knew. Everyone had an idea of his own and we all wrote what we pleased. »⁸

Il risultato comunque era soddisfacente: una perfetta immagine della personalità giovane e impulsiva della Anderson⁹.

Il suo innato ottimismo, l'interesse per il prossimo e le luci della ribalta permisero che la rivista rimanesse a galla anche in momenti difficili. Soltanto un'incallita ottimista poteva rallegrarsi perché le sue vacanze estive ed autunnali sotto una tenda sulle rive del lago Michigan, le facevano pubblicità¹⁰. Soltanto un'irresponsabile idealista non si sarebbe sgomentata, quando nel suo « periodico anarchico » (ninfa Egeria la monumentale Emma Goldman), rischiò la prigione per aver

⁷ *Ibid.* p. 41.

⁸ HARRY HANSEN, *Midwest Portraits*, Harcourt Brace, 1923, p. 322.

⁹ CHARLES ALLEN, « The Little Review », *American Prefaces*, III, 4, Jan. 1938.

¹⁰ Non era infatti in grado di pagarsi l'affitto di una casa!

invocato dal suo giornale: « Perché qualcuno non uccide il governatore dell'Utah? » (colpevole di non aver graziato un anarchico, condannato per un motivo che la stessa Anderson non ricorda più).

Coraggiosa, indipendente, disposta solo in caso estremo a chiedere aiuto, preferiva contribuire settimanalmente una pagina sul CONTINENTE per tirare avanti, nutrirsi di patate e portarsi dietro — nel suo peregrinare da un alloggio all'altro — il suo unico lusso, un gran pianoforte Mason-Hamlin.

Amy Lowell le aveva offerto un assegno di 50 dollari ma chiedeva in cambio la direzione del *Poetry Department* o, venuta a più miti consigli, che almeno le fosse concesso un numero di LITTLE REVIEW dove non si appoggiassero la violenza e l'estremismo, dove i principi di Miss Anderson fossero chiariti una volta per tutte, e dove vi fossero delle novelle che presentassero l'amore non come « a mere question of brute animal appetite »¹¹. Miss Lowell non sbagliava nel chiedere una maggiore chiarezza ma che strana la sua terza condizione. La paladina del *free verse* era anche la paladina contro il *free love*!

Queste richieste suscitarono le ire di Margaret Anderson, certo non la sua gratitudine. Essa desiderava elargizioni con *no strings attached*: e in certi limiti questo suo desiderio si realizzò con John Quinn, uno dei maggiori avvocati di New York che dovrà poi difendere, in realtà con poco garbo ed intuito, la LITTLE REVIEW e Joyce dall'accusa di oscenità. Ezra Pound, vista la cronica povertà di LITTLE REVIEW, aveva messo in contatto Margaret con John Quinn, mecenate per vocazione — e anche per lungimiranza affaristica. Il suo protégé per eccellenza era Joyce che gli inviava i capitoli dell'*Ulysses* man mano che li scriveva e che era in cambio subissato di consigli su come ridurne la mole. Così fece anche con la Anderson: la colmò di eccellenti consigli che si sarebbero potuti mettere in pratica con successo solo che si fosse stati milionari. Comunque un cospicuo assegno fu il suo contributo, insieme ad altri nominativi di possibili mecenati. Ma con costoro l'esito non fu altrettanto positivo. Otto Kahn da cui la Anderson si era recata, iniziò una disquisizione sul modo di lanciare e condurre una rivista. Prima cosa: sfruttare la personalità e il fascino

¹¹ Lettera a Margaret Anderson, dtd 10 Aprile 1917, citata in Foster Damon, *Amy Lowell, A Chronicle with Extracts from her Correspondence*, Houghton, Mifflin, Boston, 1935, p. 348.

della editrice. « Let the people see the color of your eyes and your hair and the way you wear your clothes »... E per iniziare questa campagna, promise 4.000 dollari che, dopo un tête à tête rifiutato, non sarebbero mai arrivati....

Ma l'entusiasmo e le risorse di Margaret Anderson erano tali da superare ogni sferzata della mala sorte: essa stessa irradiava fascino, incuriosiva, magnetizzava. Nel ristorante di Schlogl, per tutto il tempo in cui la rivista fu edita a Chicago, il pettegolezzo dominante era su Margaret — dov'era, cosa preparava... Dice Charles Allen che una persona capace di suscitare tale interesse troverà comunque chi è disposta a farle credito ¹². Infatti essa incantava tanto la gente che, in uno dei suoi momenti difficili, una sua amica, Eunice Tietjens, sentì come suo dovere di offrirle il suo brillante. Nella sua autobiografia Margaret ricorda:

« Everyone helped. People stopped me in the street. Aren't you Margaret Anderson? Congratulations! Chicago was thrilling. Such smiling excitement, such a confederacy of protection around us as the inspired youth of the age... »¹³.

Chicago era in quegli anni l'Atene degli Stati Uniti, come dice Ben Hecht. Nomi tra i più importanti della letteratura americana erano riuniti nella sua Bohemia intorno alla 57ma Strada: Floyd Dell e sua moglie Margery Currey, Sherwood Anderson che riuniva nella sua casa un gruppo di artisti, *The Little Brothers of the Arts*, Carl Sandburg dai grandi silenzi, Ben Hecht brillante e distruttivo, Dreiser, con non più spirito di una mucca ¹⁴.

I punti d'incontro di questa società erano i padiglioni resi vacanti dopo la Fiera Mondiale del 1893 e occupati da parecchi letterati, le colazioni da Victor's, un ristorante italiano, il piccolo teatro di Maurice Browne, e Schlogl's un ristorante che della *Bohemian joint* non aveva nessuna caratteristica, neanche l'economicità, ma che, nondimeno, era frequentato dagli artisti e dai turisti in cerca di esperienze culturali.

¹² F. HOFFMAN, C. ALLEN and C. ULRICH, *The Little Magazines*, Princeton Univ. Press, 1946, p. 55.

¹³ *My Thirty Years' War*, op. cit. p. 68.

¹⁴ *Ibid.*, p. 39.

I *Clubs* nascevano come funghi: *the Players' Workshop*, fondato da Bodenheim, Elizabeth Bingham e la danzatrice-scultrice Lou Wall Moore, di vita breve ma intensa in quanto mise in scena alcuni pezzi notevoli come *Dregs* di Ben Hecht; *the Questioners*, dove Bodenheim era la massima attrazione i cui membri sedevano, in misteriosa penombra, secondo una rigida graduatoria; *the Vagabond Group*, un'altra creazione di Bodenheim, dove ogni neofita era invitato ad aspirare dalla pipa di bambù del gran capo Bodenheim — gesto che veniva compiuto con ieraticità e consapevolezza¹⁵. Questi luoghi catalizzatori in cui ci si perdeva apparentemente in chiacchiere, sbornie ed inutili polemiche, erano i luoghi che vedevano nascere una nuova letteratura americana.

Chicago ospitava i nomi più rappresentativi di quel decennio e vantava organi letterari quali la *Friday Literary Review*, iniziata dall'irlandese Francis Hackett, la cui esperienza internazionale diede alla avanguardia di Chicago dimensioni meno provinciali, l'*Evening Post*, fino al 1913 organo del socialista Floyd Dell¹⁶, i *Daily News* del mercoledì che vantavano C. Aiken, E. L. Masters, Sandburg, S. Anderson.

Chicago non era più la città del *gentilism*, ma la città definita «thrilling» dalla Anderson. Quando avrà adempiuto al suo scopo, quando l'idea di liberazione si sarà fatta meno impellente, addirittura ovvia, per quella comunità di Chicago, si allenteranno i legami nello ambito di quel gruppo d'avanguardia e inizierà l'esodo verso New York. Anche LITTLE REVIEW emigrerà seguendo così le sorti degli intellettuali dell'«*abattoir by the lake*», come dice il Mencken.

E gli anni migliori della rivista — cosa strana — saranno quelli lontani dal suo centro originario, saranno gli anni passati a New York dal 1917 al 1923.

Ai suoi inizi, infatti, la rivista aveva appoggiato i collaboratori più disparati, scelti dalla Anderson secondo il suo estro momentaneo. Per lei tutto andava bene purché unico, esclusivo, anti-conformista. La qualità delle sue colonne era, così, variabile, come del resto lo erano tratti più materiali del giornale: correttezza tipografica, carta, decoro della copertina: comandavano, infatti, le disponibilità finanziarie e i *whims* di Margaret.

¹⁵ L'unica che si ritrasse fu la Anderson che urlò: «Puzza!».

¹⁶ Nel 1913 Dell emigrò verso Greenwich Village e MASSES.

LITTLE REVIEW, che come sua impostazione iniziale sembrava dovesse ospitare più critica che poesia, offrì invece ai suoi primi lettori una poesia certo superiore alla sua critica. Nei primi numeri del 1914 troviamo la Tietjens, A. D. Ficke, V. Lindsay, A. Lowell per la poesia e Anderson e Dell per la prosa, ma troviamo anche certi articoli di fondo della direttrice che passano da visioni esaltanti di rose e cieli azzurre e accuse di inferiorità sessuale, intellettuale ed emotiva della donna americana ad imprecazioni anarchico-umanitarie.

Ma nel Luglio 1914 l'incontro con gli Imagisti avrebbe convogliato gli entusiasmi e le energie di Margaret verso un'unica direzione. In quel famoso numero, infatti, un articolo di Charles Ashleigh — con un ritardo di quasi due anni rispetto ai lettori di POETRY — illuminava il pubblico di LITTLE REVIEW sulle regole degli Imagisti usando le parole di Richard Aldington e presentava l'antologia *Des Imagistes*, mentre nelle *Editorial Notes* si riportavano alcune poesie di quella pubblicazione, di Pound, della Lowell, di Aldington e altri.

Iniziò così l'idillio tra Margaret Anderson e l'Imagismo. Giunse, infatti a comporre essa stessa un passo di prosa Imagista,

« Sea orchards and from the sea; drenched grasses, and early roses, and wind-harps in the cedar-tree; flames-flowers, and the sliding rain... »¹⁷

per la verità più simile ai suoi primi editoriali pervasi da una non meglio specificata Religione di bellezza che ai dettami di Pound e Hulme, e non negò mai ospitalità a H. D. e compagni. È vero che pubblicò anche critiche di questi ardenti ellenisti come la colonna di W. Bynner nell'Ottobre 1914 che sosteneva che era più divertente prendere un tema classico, aggiungervi un pizzico di Whitman e anagrammarlo, anziché imitare i Giapponesi e fondare un movimento.

In realtà Margaret Anderson se ne interessava in quanto segno di rottura con la tradizione e che ne avesse un chiaro concetto è lecito dubitare se, come si racconta nei *Midwest Portraits*, dopo quasi un anno di articoli sull'Imagismo, Margaret esclamò rivolta a Ben Hecht: « Ben, you tell me what these Imagists are all about »¹⁸.

¹⁷ LITTLE REVIEW, II, 5, August 1915, p. 9.

¹⁸ MIDWEST PORTRAITS, op. cit., p. 322.

Anche l'Antologia del 1915, *Some Imagist Poets*, fu nel numero di Maggio recensita favorevolmente; « they are growing up » disse la LITTLE REVIEW, (mentre Harriet Monroe nel suo POETRY aveva dichiarato proprio il contrario!). Questa seconda antologia aveva segnato una scissione nel gruppo originario degli Imagisti: Pound e la Lowell si trovavano ora in campi avversi, anzi Pound era giunto a minacciare di adire le vie legali per avere la Lowell usato il nome Imagiste nella sua antologia del 1915. Ma la LITTLE REVIEW non prese parte a questa polemica che del resto — come tutte quelle di Pound — fu violenta ma breve. Bastò che gli Imagisti perdessero una *e* (da Imagistes a Imagists) perché l'onore di Ezra fosse salvo.

Questi poeti, H. D., R. Aldington, A. Lowell, J. G. Fletcher, rimarranno fedeli a LITTLE REVIEW, almeno nel suo periodo americano, e parteciperanno entusiasticamente ad una delle più vivaci polemiche degli anni tra il 1910 e il 1920: quella del *vers libre*.

La polemica era iniziata nel Nov. 1914 con un equilibrato articolo della Tietjens, « The Spiritual Danger of Writing Vers Libre », dove essa esaminava i pericoli di questa « arte per i sofisticati » quali « loosing reins and the immediate enlargement of the ego », o una sorta di « mental laziness » per cui si è tratti a buttar giù tutto quello che viene in mente, senza il freno imposto dal ritmo¹⁹. Immediatamente l'articolo trovò risposta e A. D. Ficke si erse a paladino della libertà dell'artista scrivendo « On defense of Verse Libre »²⁰, mentre la Anderson, nel recensire *Sword Blades and Poppy Seed* della Lowell, diceva la sua in favore del *vers libre*. Era una novità: questo per lei bastava!

J. G. Fletcher, un altro degli Imagisti che — come loro abitudine — alternava poesia e critica, nel numero Giugno-Luglio 1916 contribuì con un articolo su tre poeti Imagisti (Flint, H. D. e Aldington)²¹ dove distingueva tra Imagismo e *vers libre*, specificando, che essere Imagisti non significava di conseguenza scrivere in *vers libre*, essendo i due termini completamente distinti. Ma era stato con « Vers Libre and Advertisement »²² che Fletcher si era lanciato nella polemica:

¹⁹ LITTLE REVIEW, I, 8, p. 29.

²⁰ LITTLE REVIEW, I, 9, p. 10.

²¹ LITTLE REVIEW, III, 3 e 4.

²² LITTLE REVIEW, II, 2.

egli ritrovava, infatti, esempi di *vers libre* persino nelle scritte pubblicitarie delle frittelle e delle vernici e concludeva: come può un poeta persistere in formule così antiquate se anche le pagine pubblicitarie le hanno abbandonate?

Questa polemica non sarebbe terminata tanto presto, infatti negli anni intorno al 1925 Richard Aldington la avrebbe riportata in campo per illustrare lo strano fenomeno di comportamento da essa creato. Gente senza cultura e sensibilità si era infatti gettata nella mischia, pronta a trinciare giudizi, dichiarando che il *vers libre* non avrebbe mai avuto niente a che spartire con la vera poesia, Aldington concludeva:

« It was never our claim that free verse would supersede all other poetic measures; we only claimed that it was an additional 'vehicle' which had great possibilities for poets who cared for style and modernity »²³.

L'atteggiamento della LITTLE REVIEW, comunque, era stato chiaro: esempio ne fu la *Vers Libre Contest* del 1917, vinta dai « Sea Poppies » di H. D e da « Images of Friendship » di Bodenheim, i cui premi in denaro erano stati offerti da un amico « interessato in ogni sorta di esperimento ».

LITTLE REVIEW, insomma, era la rivista più giovane e audace di America: i versi che pubblicava non erano nel complesso molto più audaci di quelli di POETRY ma venivano presentati con un impeto rivoluzionario che eccitava²⁴, senza quella prudenza — pur nella rivolta — che caratterizzava ogni gesto della Monroe.

LITTLE REVIEW era sempre pronta a dare udienza a tutti gli 'ismi' di quegli anni e a pubblicarne i manifesti.

Nel 1914 era stata la volta del Futurismo, quando nel Novembre di quello anno Marinetti aveva chiarito la differenza tra Futurismo e Anarchismo. Nel 1915 persino l'assurdo manifesto di un'assurda corrente quale il *Paroxysm* che esaltava « l'applicazione della dinamica

²³ R. ALDINGTON, « A Note on Free Verse », in *Chapbook*, XL, 1925, p. 36-41.

²⁴ FOSTER DAMON nel suo *Amy Lowell* racconta che, quando la Lowell ebbe *Patterns* pronto per le stampe, lo fece leggere ad un suo amico che lo giudicò un pò *risqué* per il pubblico americano. Questa osservazione la decise ad inviarlo alla LITTLE REVIEW.

alla poesia »²⁵, fu salutato con entusiasmo, ma così improvvisamente com'era apparso, il *Paroxysm* scomparve²⁶.

La maggiore influenza sulla rivista fu però, eccezion fatta per lo Imagismo, quella esercitata dall'Anarchismo. Sin dal terzo numero, nel Maggio 1914, dopo l'incontro con Emma Goldman, era iniziata l'infatuazione della Anderson per l'Anarchismo. Le dedicò due articoli, « The Challenge of Emma Goldman » nel Maggio 1914 e « The Immutable » nel Novembre dello stesso anno; le aprì la sua rivista nel Dicembre 1915 e pubblicò le sue lettere dalla prigione l'anno seguente. Nello stesso periodo esaltò l'Anarchismo con articoli culminanti nelle dimissioni di De Witt, nella rottura di parecchi contratti pubblicitari e nel pubblico scandalo; annunciò lezioni di Letteratura Russa; lanciò un *Radical Bookshop*.

La ebbe persino come ospite a casa sua ma verso la fine del 1916 perdette ogni entusiasmo. Rimproverava infatti ad Emma Goldman ed agli anarchici di trascurare le arti per l'economia e, quel che per lei era peggio, di cominciare ad organizzarsi. Denunciò il fatto ai suoi lettori e da allora se ne disinteressò, totalmente e bruscamente. L'idillio era finito. Sarà poi la volta di altri movimenti, il Dadaismo, il Surrealismo, l'Espressionismo, tutti appoggiati entusiasticamente e incondizionatamente.

Un nome rivoluzionario che troviamo spesso nella storia di LITTLE REVIEW è Maxwell Bodenheim. Cestinato per ben 317 volte, si presentò a Margaret ed ai suoi lettori come un adoratore di Pound, con poemi di oscuro significato ma pieni di inusitate e affascinanti combinazioni verbali ed arricchì la rivista di una nota violenta e anti-convenzionale. Fu proprio nell'ufficio di LITTLE REVIEW, nel Fine Arts Building, che Bodenheim incontrò il suo acerrimo nemico Ben Hecht, con cui doveva iniziare una polemica annosa e verbosa, forse più per amore di pubblicità e a beneficio del pubblico che per vere divergenze. Erano infatti ambedue grandi posatori e *great jokers*.

Ben Hecht, nei *Midwest Portraits*, ricorda la « lot of fun » che ebbero con la LITTLE REVIEW, da lui definita l'unica rivista letteraria

²⁵ EDWARD J. O'BRIEN, « A Note on Paroxysm in Poetry », in LITTLE REVIEW, I, 10, Jan 1915, p. 15.

²⁶ Il Vorticismo di W. Lewis e di Pound non era però stato accolto altrettanto bene da LITTLE REVIEW (vedi articolo di Eunice Tietjens sul numero di Settembre 1914, I, 6).

senza paura che mai la nazione avesse avuta, e che testimonia l'irresponsabilità della Anderson e di tutti coloro che la attorniavano.

« Once Margaret turned an issue over to Alexander S. Kaun and myself and gave us the key to the office. We opened all the mail and whenever we spotted a manuscript that seemed to be just ordinary conventional writing we sent it back with a caustic note. There was a whole box of poems from V. Lindsay and we fired it back with the memo « Rotten ». Then Dreiser sent a play which he explained had been knocking about in his desk. We wrote back that if that was the best he could do he might let it knock around another ten years. Finally a story from Galsworthy. We wrote something about « cheap stuff » across the face of it and mailed it back... »²⁷.

Le vicende della Anderson con le case che pagavano la pubblicità sul suo giornale rientrano in questo atteggiamento irresponsabile ma — a dire il vero — rinfrescante ed arguto. Dato che alcune grosse ditte si erano rifiutate di continuare la loro associazione con LITTLE REVIEW per non macchiare la loro reputazione, Margaret Anderson nel numero Giugno-Luglio 1915 dedicò loro una pagina intera, scrivendovi nel mezzo:

« Mandel Brothers might have taken this page to feature their library furnishings, desk sets, and accessories of which they are supposed to have the most interesting assortment in town ».

Sempre lo stesso espediente della pagina vuota si trova nel numero del Settembre 1916, ma per un differente motivo.

Con un'altra delle sue improvvise illuminazioni, Margaret aveva intuito di non aver realizzato quello che si era proposta nel fondare la rivista. Decise allora che non si sarebbe piegata al compromesso e che non si sarebbe adattata a redigere un giornale che di artistico aveva solo le aspirazioni. Eccola allora mandare in macchina un numero in bianco, tranne che per alcuni bozzetti, per la prima pagina dove scrive:

« The LITTLE REVIEW hopes to become a magazine of art.
The September issue is offered as a Want Ad, »

e per due articoli su un episodio terroristico verificatosi a San Francisco. Le reazioni del pubblico a questo atto di coraggio e anticonfor-

²⁷ *Midwest Portraits*, op. cit., p. 290.

mismo furono buone: F. L. Wright scrisse: ...« Your resolve is interesting, but it looks like the end... »

Ma se la scarsenza di materiale interessante fu ovviata ben presto con l'intervento di quel gran *busy-body* internazionale di Ezra Pound come corrispondente estero, il problema-fondi quasi minacciò l'esistenza di *LITTLE REVIEW* nel 1916. Il primo numero di quell'anno era stato bimestrale: lo fu ancora in Giugno-Luglio: in Ottobre non si stampò e così accadde in Dicembre²⁸, ma Margaret insisteva.

« We may have to come out on tissue paper pretty soon, but we shall keep on coming out. No thing can stop us now. »²⁹

A lei si era aggiunta la migliore « conversatrice del mondo », Jane Heap, che avrebbe, dal 1916 in poi, seguiti i destini della rivista e di Margaret Anderson, potenziando gli interessi non strettamente letterari della *LITTLE REVIEW*. Infatti, benché la sua dicitura agli inizi portasse « Literature, Drama Music Art », in realtà per il primo periodo, di musica e arti figurative ce n'era stato ben poco: un articolo su Maurice Browne e il suo piccolo teatro, lodi sperticate della cantante Mary Arden, qualche recensione musicale...

Nel 1917, in Giugno, la dicitura mutò in « A Magazine of the Arts Making no Compromise with the Public Taste », per poi divenire polemicamente nell'Ottobre 1917 « the Magazine that is Read by Those Who Write the Others », ma nell'Autunno 1921 sarà un « Quarterly Journal of Art and Letters » e le arti vi saranno realmente rappresentate.

La *LITTLE REVIEW*, insomma, si mostrava duttile e si adattava al mutare dei tempi. Quando Chicago sembrò aver esaurito il suo compito e le sue possibilità, la Anderson passerà a New York e quando l'Europa le apparirà più viva e ricca di fermenti, diventerà anche lei una *expatriate*. Il trasloco a New York anticipò di solo un mese la comparsa di Pound come *foreign editor*; nell'Aprile 1917, il primo numero edito a New York, si annuncia la prossima adesione di Pound e se ne fa già sentire la longa manus con la critica del *Portrait of the*

²⁸ Per mancanza di denaro e per gli spostamenti delle editrici dalla Costa Occidentale a Chicago.

²⁹ *LITTLE REVIEW*, III, 7, Nov. 1916.

Artist as a Young Man di Joyce pubblicato sul THE ECOIST di Londra. Nel Maggio 1917 inizia la sua effettiva collaborazione, imponendo a Margaret Anderson, del resto felice di condiscendere, i suoi *protégés* quali Ford Madox Ford, T. S. Eliot che appare nel numero di Maggio con una novella di due puntate *Eeldrop and Applepex*³⁰, e W. Lewis che avrebbe procurato alla rivista i primi guai con la censura per la sua novella *Cantelman's Spring Mate*³¹.

Quello che Pound voleva era proprio questo: un posto dove egli, Eliot, Joyce e Lewis potessero apparire senza dover lottare contro la eventuale « blue pencil of decency » dell'editore. La sua esperienza con Miss Monroe di POETRY gli faceva temere la « local pudibundery »³² ma Miss Anderson e la LITTLE REVIEW erano — come egli stesso aveva intuito — « temperamentally closer » ai suoi ideali³³. La Anderson e Pound avevano in comune un fondamentale principio (come spiegò Jane Heap ai lettori che accusavano la rivista di essersi 'ezraizzata'): l'aspirazione ad un intenso scambio culturale tra Europa e America.

Così Pound annegava la LITTLE REVIEW di colonne irruenti in cui attaccava il pubblico, i letterati, gli editori, in cui gridava « advice to young poets » in vista di un tanto vagheggiato Rinascimento Americano, ma soprattutto in cui tentava di distruggere quel tanto di provinciale che aleggiava sulla cultura americana: ecco perciò il numero di Febbraio 1918 dedicato ai poeti francesi, il numero di Febbraio-Marzo dell'anno successivo intitolato a Remy de Gourmont e il numero dell'Agosto 1918 che celebrava Henry James e il suo sforzo « to bring America on the side of civilization and to make the two continents understand each other »³⁴.

Per Pound era superata l'epoca in cui « the intellectual affairs of America could be conducted on a monolingual basis »³⁵ e questa idea

³⁰ Nel numero di Luglio 1917 pubblicò quattro poemi (*The Hyppopotamus*, *Lune de Miel*, *Melange adultere du tout*, *Le Directeur*) e nel Sett. 1918 altri quattro tra cui *Sweeney Among the Nightingales*.

³¹ Il numero di LITTLE REVIEW dell'Ottobre 1917, IV, 6, fu bruciato come osceno dall'U.S.P.O.

³² *Letters of Ezra Pound*, ed. D. D. Paige, Harcourt, Brace, 1950, ltr a Margaret Anderson datata Jan (?) 1917, p. 106.

³³ *Ibid.*, p. 107.

³⁴ LITTLE REVIEW, V, 4, Agosto 1918.

³⁵ LITTLE REVIEW, IV, 10, Feb. 1918, « A Study of French Modern Poets ».

alla base del suo atteggiamento fu da lui ripetuta con un'insistenza da maniaco, come del resto era sua caratteristica. Già da allora si faceva notare in lui un acceso anti-americanismo che si compiaceva di distruggere forme e significati della civiltà americana. Nell'Agosto 1917 apparve su *LITTLE REVIEW* un articolo « Stark Realism: this little pig went to market » (A Search for the National Type) » in cui esaminava e attaccava in modo violento i tipi standard della società americana dal provinciale *midwesterner* al sofisticato *newyorker*. Il pubblico non lo apprezzò e ne informò la Anderson. Questa « craze for foreigners and self exiled Americans » veniva spesso rinfacciata a *LITTLE REVIEW* ma — malgrado questo atteggiamento sciovinistico del suo pubblico — Margaret Anderson sembrava soddisfatta per il tono internazionale della rivista e per la creatività dei suoi collaboratori ³⁶.

In fondo non erano solo gli espatriati che ricevevano le attenzioni di *LITTLE REVIEW*: nel Giugno e nel Dicembre 1918 erano stati, infatti pubblicati dei numeri « americani » che includevano anche autori felicemente residenti in patria come Stevens, Anderson e Sandburg.

Furono questi senza dubbio gli anni più vitali della rivista, in cui ci si avvicinò agli ideali della direttrice anche se il numero degli abbonati si assottigliava e il *morning coffee* di Jane e Margaret non era sempre assicurato.

Se di poesia la *LITTLE REVIEW* si era sempre occupata, così come di critica, la narrativa, nelle sue pagine, era stata ristretta alle novelle di Anderson, Hecht e Lewis e al pezzo unico di Eliot, ma non aveva ancora incluso romanzi.

Nel 1919 la Anderson si incaricò di mostrare al pubblico cosa fosse e a cosa mirasse la narrativa moderna che applicava teorie freudiane. *Mary Oliver - A Life* di May Sinclair era più una *story* che un romanzo nel senso tradizionale; *Interim* di Dorothy Richardson usava lo *stream of consciousness*, tecnica accolta dai lettori con grande entusiasmo ma fu l'*Ulysses* di Joyce che segnò la mèta verso cui tutta questa narrativa sperimentale, appoggiata dalla rivista, tendeva.

Il manoscritto era stato inviato alla Anderson da Pound con l'avviso che, se avesse deciso di pubblicarlo, si sarebbe sicuramente tro-

³⁶ Solo nell'Aprile del 1919 in una nota « Criticism in Chicago » (V, 12), denuncia in Pound la sua « wearisome vituperation of a country and a people beneath his notice ».

vata nei guai con la censura. Ma Margaret ne fu così completamente presa che decise di pubblicarlo malgrado ogni possibile e prevedibile complicazione. Anzi, ciò era per lei una sfida a Filistia, un atto di rivolta contro l'accademismo e le convenzioni. E se di una sfida per lei si trattava, certo fu raccolta dalla America puritana. Tra il 1919 e il 1920 quattro numeri furono bruciati dall'U.S.P.O. sotto l'accusa di oscenità; molti lettori si lamentarono indignati per « the most damnable slush and filth... ever in print »; la stampa cosiddetta ufficiale taceva (New York Herald Tribune) o accusava di pornografia (New York Times); i conti si accumulavano mentre gli sforzi per decifrare e preservare il testo logoravano Margaret e il tipografo.

Il risultato inevitabile di questa sfibrante battaglia, iniziata nel Marzo 1918, si concluse con la XIII puntata che offese il pudore di « un padre di famiglia » e — conseguentemente — di John Sumner, Segretario Esecutivo della Society for the Suppression of Vice. Il numero Luglio-Agosto 1920 fu l'ultimo che mai pubblicasse una puntata dell'*Ulysses*; in cambio nel Settembre-Dicembre 1920 e nel numero successivo di Gennaio-Marzo 1921 si trattò lungamente dell'*Ulysses* in tribunale. Il 13 dicembre 1920 iniziò il processo da lei definito una farsa³⁷: i giudici insonnacchiati per la maggior parte del tempo; l'avvocato difensore, John Quinn, indignato con la sua cliente per essersi invischiata in una causa persa in partenza; l'imputata furente con il suo avvocato per averle egli imposto di tacere e di assumere il contegno da ragazzina a modo. Si cadde così nell'assurdo quando, volendo il P.M. leggere uno dei passi ritenuti pornografici, uno dei tre giudici si levò dal suo torpore, punto nel suo puritanesimo, obbiettando che non stava bene davanti ad una giovinetta come la Anderson, e quando gli si fece presente che la giovinetta in questione era appunto la direttrice accusata di aver pubblicato oscenità, replicò che, sicuramente, indifesa com'era, non aveva compreso il significato di quanto aveva pubblicato. Il risultato di questa farsa fu una multa di 100 dollari pagata da un'amica di Chicago che — guarda caso — odiava l'*Ulysses*, Miss Anderson registrata come una comune delinquente e il silenzio totale della stampa ufficiale. L'avanguardia, però, parteggiò tutta per LITTLE REVIEW; i numeri di Settembre-Dicembre 1920, Gennaio-Marzo

³⁷ Il caso fu definitivamente chiuso nel Febbraio 1921.

1921 e quello successivo all'Autunno 1921³⁸ collezionarono adesioni, consensi, attacchi alla censura ufficiale: Jane Heap denunciò l'intera nazione per i suoi assurdi criteri morali (« the mind of young girls rules the country »), Hart Crane scrisse « Joyce and Ethics » Harriet Monroe di *POETRY* mandò il suo appoggio dando una visione più legittima e meno lirica della questione (« My father was a lawyer... »), Brancusi, Cocteau, Picabia mandarono loro scritti per il numero di Autunno in segni di protesta contro la Society for the Suppression of Vice.

Passato il fragore della battaglia, le due direttrici rimasero in preda all'amarezza e alla sfiducia tanto che Margaret Anderson si decise a farla finita con la rivista finché una serie di eventi, non ultima una conversazione con Yeats³⁹ e con il musicista Antheil, e l'occasione di accompagnare Georgette LeBlanc in una tournée in Europa, la persuase che Parigi era il luogo dove esisteva ancora un pubblico sensibile agli scopi di *LITTLE REVIEW*. Rimarrà delusa: Parigi e Margaret non riusciranno a sintonizzare; i suoi espatriati, visti da vicino, la deluderanno con le loro nevrosi e i loro problemi di ménage; la vita di Parigi le sembrerà priva di vitalità mentale ed emotiva come « una interminabile visita ad una austera nonna »⁴⁰. Resisterà però fino al 1924 quando cederà la rivista a Jane Heap che ne farà un giornale dedicato quasi completamente alle arti figurative e che la riporterà a New York⁴¹.

Il numero della Primavera 1922 da Parigi sembrò aver trovato nuova ispirazione, nuovi entusiasmi, nuove polemiche. Nell'Autunno 1921 (il numero precedente, cioè), la *LITTLE REVIEW* aveva pubblicato

« O I would be a Dada
And with the Dadas stand
An idiot for my brother
Boobs in every hand ».

³⁸ Da trimestrale, la *LITTLE REVIEW* era divenuta stagionale con l'ultimo numero del 1920.

³⁹ Yeats era un collaboratore della prima ora, avendo iniziato nel secondo numero della rivista (Aprile 1914) la pubblicazione di brani critici e di poemi.

⁴⁰ *My Thirty Years' War*, op. cit., p. 95.

⁴¹ Il continuo errare delle editrici, da costa a costa, e da un lato all'altro dell'Atlantico, insieme all'irregolarità della pubblicazione (bimestrale, trimestrale e poi semestrale), rendevano ancora più radicale la *LITTLE REVIEW*.

e si era lanciata con entusiasmo nella mischia; nel numero della Primavera 1922, per l'appunto, Harriet Monroe accusava questi entusiasmi sfrenati e Jane Heap reagiva con parole aspre come suo costume, mentre sempre nello stesso numero accusava la nuova SECESSION di plagio. Tutto perfettamente in linea con la vecchia politica della rivista, dunque; Parigi non aveva mutato nulla. Ciò che era cambiato era la firma sotto gli articoli di fondo: J. H. invece di Margaret Anderson. Anche la polemica con il DIAL, anteriore però di qualche anno, era stata opera di Jane Heap che aveva aggiunto allo spirito battagliero ereditato dalla Anderson, un pizzico di acrimonia nei confronti degli avversari, veri o presunti.

La LITTLE REVIEW rimproverava al DIAL di mietere ciò che essa aveva seminato, di appoggiare le novità, di qualunque tipo esse fossero, quando erano già state sanzionate dall'approvazione del pubblico. Questo in fondo era vero e gli editori del DIAL non lo negavano. La LITTLE REVIEW faceva da battistrada mentre il DIAL, per la sua natura di rivista a larga diffusione che coinvolgeva maggiori interessi finanziari⁴², si trovava obbligato a dover rifiutare Joyce come *too hot to handle* (ne pubblicò un sol pezzo) e i poemi di Hemingway, pur riconoscendone il valore⁴³, puntando invece su nomi di più sicuro gradimento da parte del pubblico.

Ecco perché la Heap in un articolo abbastanza caustico chiamò il DIAL « a de-alcoholized version of LITTLE REVIEW »; ecco perché, circa un anno dopo, arrivò ad accusare il DIAL di usare materiale già pubblicato nella LITTLE REVIEW, « what is it a merry-go-round? » E ciò malgrado il DIAL — durante le vicende per il processo dell'*Ulysses* — avesse coraggiosamente preso le difese della rivista. Infatti all'apologia di John Sumner per il ruolo avuto durante il processo pubblicata dal DIAL nel Luglio 1921, rispose energicamente Ernest Boyd sulla stessa rivista, attaccando la sua scarsa sensibilità artistica. E questa era soltanto una delle tante circostanze in cui il DIAL aveva dimostrato soli-

⁴² « The DIAL will never be any real fun » dice E. Pound in una lettera datata 19 Maggio 1920.

⁴³ Nel 1924 Edmund Wilson pubblicò sul DIAL una recensione favorevole di *Three Stories and Ten Poems* (tra questi erano probabilmente i « poems » cestinati dall'editore) e di *In Our Time* (pubblicato già parzialmente sul numero di LITTLE REVIEW dedicato agli espatriati).

darietà verso la *LITTLE REVIEW*, pur non condividendone gli impeti rivoluzionari.

Nei difficili momenti passati a New York, quando alla rivista era stata abbinata una libreria, J. S. Watson del *DIAL* aveva addirittura intrecciato rapporti personali con la Anderson: aveva acquistato *Pru-frock and Other Observations* e non aveva chiesto il resto di un biglietto da 100 dollari. Questo gesto da vero mecenate, quale Watson era, sarà riferito e apprezzato nell'autobiografia della Anderson, ma non fermerà in alcun modo la polemica tra i due giornali, a dir il vero montata più dalla Heap che dalla Anderson.

Jane Heap, oltre a difendere l'unicità della sua rivista, ne accentuò negli anni dopo il 1920 certe tendenze aristocratiche che già si erano notate con la Anderson. Ma se la Anderson malgrado dichiarasse di evitare il compromesso con il gusto corrente, cercava di illuminare il pubblico, la Heap manteneva un atteggiamento di completa indifferenza nei riguardi dei suoi lettori: « Why should I care what people think?... I've nothing to say to them... »⁴⁴ le fa dire Margaret Anderson. E ancora « *LITTLE REVIEW* is for and by the artist »⁴⁵ quasi a sostenere che l'interesse per il lettore piuttosto che per l'artista fosse cosa inammissibile e moralmente corrotta. Si arrivava così ad un estetismo esasperato che isolava l'artista dalla massa, creando invece uno stretto rapporto spirituale tra il creatore ed una elite in grado di intenderlo pienamente.

Un'altra delle caratteristiche della Anderson, la sua predilezione per tutto ciò che implicava una rottura, fu dalla Heap mutata in apertura a tutto ciò che di nuovo c'era nel campo delle arti figurative.

Questo nuovo indirizzo della rivista si notava soprattutto nei numeri unici dedicati ad artisti quali Stella (Autunno 1922), Juan Gris (Aut. 1924-Inv. 1925), nella grande abbondanza di riproduzioni di Brancusi, Modigliani, Ernst⁴⁶, negli articoli di Picabia, Apollinaire⁴⁷ e Leger. Malgrado questa nuova impronta, la *LITTLE REVIEW*, ora

⁴⁴ *My Thirty Years' War*, op. cit., p. 108.

⁴⁵ *LITTLE REVIEW*, VIII, 7, Autunno 1922.

⁴⁶ Nel numero della Primavera del 1924 apparvero anche i manichini di De Chirico.

⁴⁷ Le *Aesthetic Meditations on Painting and Cubist Painters* compariranno nella Primavera, nell'Autunno e nell'Inverno del 1922.

« international review of art and letters »⁴⁸, di tanto in tanto tornava a 'ezraizzare'. E' vero, Pound non era più *foreign editor* dal Giugno 1919 ma aveva mantenuto il suo nome in copertina come *collaboratore* e poi, nel numero Aut. 1923-Inv. 1924, senza una particolare qualifica, insieme ai nomi delle due editrici. Fu lui a dar vita al numero dedicato agli espatriati della Primavera del 1923 e al numero francese dell'Aut. 1923-Inv. 1924 che vide come collaboratori Tzara, Eluard, Aragon.

Nel 1924, però, la Anderson e Pound dovevano virtualmente sparire e cedere di fronte a Jane Heap che tornerà negli Stati Uniti, aprirà una galleria nella Quinta Strada dove organizzerà mostre d'avanguardia a cui praticamente la rivista farà da catalogo.

Nell'inverno 1926 organizzò insieme al direttore della Theatre Exposition di Vienna del 1924, J. Kriesler, l'International Theatre Exposition che per la prima volta mostrava agli americani il costruzionismo russo e, di conseguenza, dedicò un intero numero della LITTLE REVIEW alla mostra del teatro moderno⁴⁹.

Con l'intervallo del numero Primavera-estate 1926, dedicato al Surrealisti, in cui gli articoli di fondo esaltanti il nuovo movimento ricordavano i tempi di Margaret Anderson, si tornò nel Maggio 1927 a interessi puramente artistici con un numero che era in realtà il Catalogo della Machine-Age Exposition, la prima mostra mai organizzata che illustrasse i rapporti tra arte contemporanea e disegno industriale.

Dal 1927 al 1929 la LITTLE REVIEW non apparve: la Heap non trovava una valida ragione di vita per la sua rivista. Finalmente nel Maggio 1929, la LITTLE REVIEW ritornò, da Parigi, con un nuovo sottotitolo che universalmente includeva « literature music poetry architecture criticism machinery sculpture theatre cinema ». Ma era l'ultimo numero. Aldington, Antheil, Cocteau, Anderson e tanti tanti altri avevano inviato le loro risposte alle 10 domande che la rivista aveva posto a conclusione della sua attività, quasi a voler riassumere, attraverso le confessioni dei suoi maggiori collaboratori, il corso della sua storia tumultuosa. Joyce aveva rifiutato, non trovando — disse — niente da

⁴⁸ Per la prima volta nel numero dedicato a Gris, Aut. 1924-Inv. 1925.

⁴⁹ Soprattutto al teatro italiano, russo, svedese e polacco, con articoli di Léger, Bragaglia e Prampolini.

dire; H. Ellis aveva rimandato ai suoi scritti; W. Lewis aveva risposto con una fotografia, Tzara con un motto di spirito irriverente, Eliot aveva sintetizzato i sentimenti di tutti, scrivendo:

...« it is very hard to have such a landmark disappear. In fact it makes me feel that I am approaching old age... »⁵⁰.

Tutto questo sapeva di necrologio; persino l'annuncio che le memorie della Anderson erano in preparazione ed in cerca di una casa editrice, proiettava la LITTLE REVIEW in un passato remoto.

Seguivano due editoriali d'addio, quello della Anderson che chiariva i motivi che la avevano spinta a fondare la rivista, limitandone nel tempo la loro validità, in quanto entusiasmi giovanili, e quello della Heap, che tirava le somme sull'attività della rivista, anche se con una vena d'amarrezza, e metteva il punto su tutto quello che aveva creato e che aveva distrutto la LITTLE REVIEW.

« The revolution in arts, begun before the war, heralded the renaissance.

The LITTLE REVIEW became an organ of this renaissance. Later magazines, perhaps, had somewhat the same intellectual program, but the LITTLE REVIEW had the corresponding emotions; and consequently an energy that nothing had been able to turn aside ...except itself. »⁵¹.

RACHELE VALENSISE FAZIO

⁵⁰ LITTLE REVIEW, XII, 5-6, May 1929.

⁵¹ *Ibid.*

NOTE E DISCUSSIONI

NOTE E CONTRONOTE SU RABELAIS

Parlare, oggi, di *realismo* in letteratura, e cercare di darne ancora delle definizioni attraverso lo studio delle opere di questo o di quello scrittore, potrebbe sembrare un lavoro superfluo; tuttavia, allorchè se ne parla alla luce di una mutata sensibilità critica, la discussione è sempre aperta e può portare a nuovi risultati.

Un'osservazione di Alain Robbe-Grillet¹ distingue tra *réalisme romanesque* e *vérisme*: « le petit détail qui fait vrai ne retient plus l'attention du romancier, dans le spectacle du monde ni en littérature; ce qui le frappe — et que l'on retrouve après bien des avatars dans ce qu'il écrit — ce serait davantage, au contraire, le petit détail qui *fait faux* »: oggi interessa di più quel particolare che può essere considerato *reale* nell'opera letteraria solo quando l'autore l'ha reso tale con la sua arte. Già Maupassant scriveva: « L'artiste, ayant choisi son thème, ne prendra dans cette vie encombrée de hasards et de futilités que les *détails caractéristiques à son sujet* et rejettera tout le reste »².

Robbe-Grillet distingue ancora tra *monde présent* — che è il mondo reale di ognuno di noi, costituito di avvenimenti e di circostanze — e *monde réel*, che è il mondo dello scrittore e della sua opera, e che per lui è il « seul important ». Altra precisazione e distinzione era stata fatta da Maupassant, secondo il quale « le réaliste cherchera non pas à nous montrer la *photographie banale de la vie*, mais à nous en donner la *vision plus complète*, plus saisissante, plus probante que la réalité même »³; il romanziere « regarde l'univers, les choses, les faits et les hommes d'une certaine façon qui lui est pro-

¹ A. ROBBE-GRILLET, Du réalisme à la réalité, in: *Pour un nouveau roman*, Paris, N.R.F., 1963, pp. 177 passim.

² G. DE MAUPASSANT, Le roman, in: *Pierre et Jean*, Paris, Conard, 1929, pag. XIV.

³ Ibidem, pag. XIV e pag. XI.

pre »: è una versione personale del mondo che egli cerca di comunicarci riproducendola in un libro. « Les partisans de l'*objectivité*, prétendant au contraire nous donner la représentation exacte de ce qui a lieu dans la vie [...] se bornent à faire passer sous nos yeux les personnages et les événements »³.

Dopo tali premesse, l'espressione di Gustave Lanson a proposito di Rabelais — « Jamais réalisme plus pur, plus puissant et plus triomphant ne s'est vu »⁴ — contro la quale Leo Spitzer si è scagliato, potrebbe essere interpretata con minor rigore (nei riguardi di Rabelais, s'intende), se la si inserisce nel contesto di cui fa parte: « Il *invente en semblant prendre* [...]. Souvenirs ou expériences, il fait tout servir à exprimer tous les aspects de la vie. *Jamais réalisme plus pur, puissant, plus triomphant ne s'est vu*. Non pas ce méticuleux réalisme, cette petite doctrine d'art qui prend les mesures de toutes choses [...]. Non pas ce naturalisme rogue qui [...] emprisonne l'art dans la conception et le vocabulaire matérialistes... ».

Per la verità, il critico francese asserisce più oltre che Rabelais « croit au réel, à la substance sous les formes, à la solidité de l'individu, à l'unité du moi »⁵; appare chiaro, tuttavia, che il Lanson non vuole affatto trovare nell'opera rabelaisiana la *vérité*, nè l'*objectivité*, nè l'*histoire*. Quest'ultimo è termine usato dallo Spitzer che aggiunge: « Étouffer la poésie sous l'histoire est une pratique courante chez les rabelaisants »⁶.

Non credo, dunque, che il Lanson debba fare parte della schiera dei « riprovevoli » *rabelaisants* positivisti, poichè egli sembra oscillare tra l'esigenza di non definire Rabelais un *realista* (« Il suffit qu'il crée des formes d'intenses volontés, qu'on les sente se déployer selon leur loi intime: si elles n'existent pas, qui oserait dire qu'elles ne seront pas? »), e la constatazione che Rabelais non si allontana mai dal concreto, e quindi dal reale: « il est et demeure la source de tout réalisme... ».

Per il Lanson, dunque, Rabelais è « réaliste » poichè ha come soggetto e oggetto della sua opera la realtà; per Leo Spitzer Rabelais si

³ G. LANSON, *Histoire de la Littérature française*, Paris, Hachette 1959, pag. 258 passim.

⁵ Non sono, queste, aspirazioni e tendenze dello spirito del Rinascimento?

⁶ L. SPITZER, *Rabelais et les rabelaisants*, « Studi Francesi », 12, pag. 405.

serve della realtà di tutti i giorni solo come di un trampolino, dal quale egli si lancia per raggiungere la sua *vera realtà*, che è quella linguistica. E proprio perchè il nostro autore sembra non perdere mai di vista la realtà, Erich Auerbach ha creduto per un momento di poter inserire nella sua opera sullo studio del realismo nella letteratura europea anche Rabelais. Ma, ad un'analisi più approfondita, egli si è accorto che la *mimesis* rabelaisiana era solo apparente e che, invece, esiste nell'opera dello scrittore francese un mondo privo del senso tragico della vita⁷, e quindi privo di quel « realismo » che egli ha definito.

Sappiamo che Leo Spitzer iniziò la sua carriera di critico letterario e di filologo romano con un saggio dedicato proprio a Rabelais⁸, nel quale egli si limitava ad analizzare, in qualità di filologo, la lingua di Rabelais: i neologismi, gli accostamenti di parole, la costruzione delle frasi. In questo studio, prevalentemente linguistico, Spitzer sentiva già l'esigenza di dare un giudizio critico sull'opera e sul suo autore (ricordiamo la tesi fondamentale dello Spitzer: dallo studio di una opera si risale all'autore, e dallo studio dello scrittore si giustifica, cioè si comprende, la sua opera). Negli scritti successivi su Rabelais⁹, egli tenderà sempre più ad un giudizio e ad una critica letterari.

Le conclusioni a cui arriva uno Spitzer, attraverso l'indagine linguistica, non mai avulsa dalle considerazioni sul momento storico, sulla formazione di Rabelais e sulle circostanze che lo influenzarono, dicono che non c'è realismo, in tutta l'opera rabelaisiana, se non nella misura e nel senso in cui lo stesso autore l'ha concepito: cioè nel senso che Rabelais ha dato ad alcuni fatti concreti che l'hanno ispirato, acca-

⁷ Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis - dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bonn, Francke Ag. Verlag, 1946, pag. 250 passim.

⁸ L. SPITZER, *Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais*, Halle, A. S. Verlag von Max Niemeyer, 1910.

⁹ Zur Auffassung Rabelais', in: *Romanische Stil- und Literaturwissenschaft*, Marburg, Elwert'sche Verlag, 1931, Bd. I., pp. 109-134; *Le prétendu réalisme de Rabelais* in: « Modern Philology », 1939, XXXVII, pp. 139-150; *Linguistics and Literary History* Princeton, N. J., Univ. Press, 1948, pp. 15-18; The Works of Rabelais, in *Literary Masterpieces of the Western World*, Baltimore, J. Hopkins Press, 1953; *Rabelais et les rabelaisants*, in « Studi Francesi », 1960, 12, pp. 401-423; *Ancora sul prologo al « Gargantua » di Rabelais*, in: « Studi Francesi », 27, pp. 423-434.

duti o che potrebbero accadere. I suoi personaggi, infine, sono uomini « veri », dei quali lo scrittore non perde mai di vista l'ambiente.

Prima dell'Auerbach, Spitzer riporta il passo del cap. XXXII del libro II, là dove Rabelais fa il racconto della sua straordinaria passeggiata sulla lingua di Pantagruel e del suo viaggio all'interno della bocca del gigante, e conclude:

Es wäre ganz verfehlt, wollte man in dieser gutmütigspasshaften Erfindung einer Riesenwelt mit übernatürlichen Dimensionen, Kräften Möglichkeiten, bloss literarische Anknüpfung an die Fiktion der Märchens sehen oder blosses Flunkern eines charlatanesken Kalenderchers, der sein kindliches Publikum gutmütig gruseln und staunen machen will — nein, in der *Spannung zwischen Realem und Irrealem lebt der eigentliche Rabelais ...* Die Riesenwelt wird gemessen an unserer gewöhnlichen Realität [...] Aber dadurch, dass die irrealer Welt real geschildert wird, erscheint auch die reale Welt, die wir kennen, irreal¹⁰.

Quale dei due mondi è il vero e reale per Rabelais? Entrambi. Poichè egli si è ispirato, è vero, al mondo reale e concreto, ma non appena dà vita ai suoi personaggi e alle loro vicende, egli crea una nuova realtà, che è la sua realtà, il suo mondo. Per un attimo sembra che la nostra realtà sia stata sconvolta dall'irrompere della fantasia di Rabelais: immaginate! Uomini come noi, che vivono in città come le nostre ma chiusi in una scena che ha per sfondo la bocca di un gigante! « Rabelais rende relativo il nostro senso del mondo », continua lo Spitzer: ma non alla maniera di Cervantes (come vedremo più avanti): Rabelais rende relativo il nostro senso del mondo perchè ci conduce dal reale al fantastico; da questo ci riporta alla vita concreta per poi trascinarci ancora verso l'ignoto e l'irreale: ma senza bruschi passaggi, senza cambiamenti...

Per Leo Spitzer l'essenziale dell'opera e nell'opera di Rabelais resta la parola. I vocaboli che mutano continuamente, si modificano, si trasformano, si legano tra loro per dare origine ad un'infinità di nuove parole — e di parole nuove: questi vocaboli sono la realtà di Rabelais:

He creates word-families, representative of gruesome fantasybeing, which have reality only in the word of language, which are established

¹⁰ Zur Auffassung..., op. cit., pag. 124 passim.

in an intermediate world between reality and irreality, between the 'nowhere' that frightens and the 'here' that reassures¹¹.

La visione del mondo è, per Rabelais, « eine Spannung », un'alternativa tra il mondo delle cose reali (la realtà vera e propria, la cui rappresentazione è la *mimesis* auerbachiana) e un mondo immaginario e fantastico (che è quello creato da lui).

Ma questi due mondi così diversi sono sempre presenti, e in modo uguale, nello spirito di Rabelais: i suoi personaggi sono di statura gigantesca, ma i loro vizi e le loro virtù sono quelli di ogni comune mortale; così come la Sorbona non perde nulla della sua realtà storica anche se Rabelais si diverte a coniare, su di essa, parole e frasi nuove che mettono in risalto la satira dell'autore. A questo punto, Spitzer conclude che Rabelais non può essere definito uno scrittore realista: egli attinge soltanto alla realtà quotidiana, non vi si sofferma allorché ne fa oggetto della sua opera: la attraversa, la supera, la trasforma, e raggiunge e crea la sua realtà di scrittore. Si potrebbe, allora, parlare di *realismo linguistico*: la lingua come creatrice di realtà.

Le innovazioni linguistiche di Rabelais non hanno lo stesso valore, distingue lo Spitzer, che avranno le innovazioni di Cervantes. Il *relativismo* col quale l'autore spagnolo¹² utilizza i vocaboli è un atto di accusa allo stesso linguaggio come al mezzo che offre agli scrittori la possibilità di dare alla finzione artistica la parvenza della realtà: in Cervantes Spitzer vede già la presa di coscienza, da parte dell'uomo, del « desengaño » della realtà, e la molteplicità, ed uguale validità, delle *realità* che gli artisti possono creare. Cervantes, pur rifugiandosi nel proprio mondo, sa bene che questo non esiste, che è un palcoscenico sul quale ogni personaggio recita la sua parte.

Egli sa, insomma, distinguere tra « fiction romanesque » e realtà. Rabelais, invece, « non è realista nè artista del concreto, ma irrealista e realista al tempo stesso¹³, nè « ha ancora la visione barocca della vita come sogno, apparenza, spettacolo »¹⁴: Rabelais racchiuse in sé tutte le esperienze degli uomini del Medioevo e pure sentì l'avvento del Ri-

¹² *Linguistics and Liter...*, op. cit., pp. 41-86.

¹³ *Zur Auffassung*, op. cit., pag. 119.

¹⁴ Ivi, pp. 132-133.

nascimento; egli appartenne a tutt'e due le epoche, ma non riuscì a distinguerle, poichè di esse amò, senza forse rendersene conto, tutto ciò che era vita.

Rabelais muss eine vereinzelte, nicht weiterwirkende Erscheinung in Frankreich bleiben, das, wenn er heroisch ist es mit Corneille, wenn lebensgenisserisch, es mit Voltaire hält »¹⁵.

Alla domanda « che cos'è la vita? » Spitzer conclude che Rabelais « non ha potuto rispondere 'Calate la tela, la farsa è finita'; per Rabelais la vita non è una farsa nè il palcoscenico sul quale l'uomo sale inutilmente e che poi abbandona stanco: essa è invece un elemento meraviglioso nel quale egli nuota felice (*je me ne naye, je me perds, je m'esgare quand j'entre au profond abisme de ce monde*) e i cui contorni sfumano man mano davanti a lui »¹⁶.

Natalino Sapegno ha attaccato di recente¹⁷, sia pur incidentalmente, le conclusioni a cui lo Spitzer arriva a proposito di Rabelais. Egli rimprovera al critico austriaco il fatto di aver considerato un Rabelais che « invece di essere un realista, era un creatore di realtà, un ricercatore di realtà, che creava dei mondi paradossali, fino all'assurdo, insomma ». Il vero Rabelais, secondo Sapegno, è da vedere, piuttosto, nello scrittore comico; e in questa comicità il critico intravede un elemento di satira « di tutto un mondo e di tutta una civiltà, di tutta una cultura, della cultura scolastica, insomma. Quindi ben lungi dall'arrivare a quei risultati di un Rabelais irrazionale, fantastico, noi arriviamo proprio alla scoperta di un saldo fondo, di una concezione estremamente razionale della vita ».

Io credo che una tale affermazione non sarebbe stata rifiutata del tutto dallo Spitzer: anch'egli non tralascia l'aspetto comico-satirico dell'opera rabelaisiana, e che, ancora, egli parla di « *comique grotesque which skirts the abyss* »¹⁸. Spitzer, però, vuol far notare come Rabelais passi dalla satira alla burla, lasciando così dissolversi la realtà « storica » nella *realtà* (mi sia concesso il gioco di parole) del mondo *irreale* da lui creato.

¹⁵ Ivi, pag. 133.

¹⁶ Ivi, pag. 134.

¹⁷ In « Terzo Programma », Torino, ERI, 1966, pp. 160-161.

¹⁸ SPITZER, *Linguistics*, op. cit., pag. 17.

« Rabelais crée un monde irréel qui a, par moments, l'apparence de la réalité », scrive Marcel Tetel nel suo libro dedicato a Rabelais ¹⁹. Egli, dopo aver cercato di definire, nel cap. I che cosa si intenda per « comico », analizza il testo di Rabelais molto da vicino, e il « comico » è per lui l'aspetto più importante nel romanzo rabelaisiano. Tale comicità ha origine dalla satira, dalla parodia; trova consistenza in immagini, in suoni, nella costruzione delle frasi; nasce dall'apparente logicità di certe conclusioni assurde. Ma la fonte principale del *comico*, in Rabelais, è costituita dalle « accumulations verbales, qui s'opposent nettement aux exigences du récit » (p. 28), ed egli « s'oublie dans la matière verbale » (p. 29); sicchè « l'intensité comique (diventa) proportionnelle à l'abondance verbale » (p. 32) ²⁰. Rabelais si nasconde e nasconde i suoi sentimenti dietro la maschera del « jeu verbal » (p. 16).

Concludendo, possiamo dire che Rabelais è stato un esaltatore della vita, e, soprattutto, delle capacità umane; egli ha vissuto la vita così intensamente da poter andare al di là di essa, così pienamente da superarne le avversità e da comprendere appieno, e farlo suo, il motto oscuro della « Dive Bouteille »: *Trinc!* Il motto di un Rabelais che è entrato nella « realtà » della sua fantasia ²¹.

FRANCESCA BATTAGLIA

¹⁹ M. TETEL, *Etude sur le comique de Rabelais*, Firenze, Olschki, 1964.

²⁰ « R. belongs to the period of the Renaissance which still produces largely oral literature, and I think it could be demonstrated that *la parole* is a most important theme and/or subject in several French writers of the time », B. BOWEN, *Rabelais and the Comedy of the spoken word* in « The Modern Language Review », 1968, 63, N. 3, pag. 37.

²¹ Cfr. *Linguistics and Literary History*, op. cit.

UGO SPIRITO TRA AFFERMAZIONE E NEGAZIONE

1. - UGO SPIRITO

Se c'è oggi in Italia un filosofo che ha vissuto ed interpretato tutte le spinte costruttrici, o le contraddizioni demolitrici della nostra epoca, questi, bisogna dirlo, è Ugo Spirito. La sua sensibilità lo ha portato ad interessarsi tanto ad ogni problematica da farla sua e da viverla in maniera talmente intensa da creare talvolta l'impressione di avere a che fare non con *un* filosofo, con un *suo* sistema ed una *sua* via, bensì con tanti filosofi, quanti sono i problemi. Ma forse, ripensandoci bene, è proprio questa la caratteristica principale di Spirito: quella di non avere nessuna *durevole* e *definitiva* caratteristica. Il suo desiderio principale forse è stato sempre quello di non voler mai mortificare in angusti schemi prefabbricati la sua esuberante personalità. Pare che ci sia riuscito abbastanza bene ed il sorrisetto ironico, che spesso affiora sulle sue labbra, pare sia indirizzato soprattutto a coloro che da diverso tempo si sono invano affannati a cercare di attribuirgli un sistema e che gli hanno rimproverato palesi contraddizioni entro quel sistema in cui essi lo volevano, suo malgrado, costringere. Ma Ugo Spirito sembra contento di ciò e forse lo scopo di tutto il suo lavoro e di tutta la sua ricerca è stato proprio questo: dimostrare la impossibilità di ogni sistematicità, la insufficienza di ogni schema, almeno sin qui rappresentato (e questo sarà uno dei punti che esamineremo successivamente), a rivelare o a contenere il tutto, la verità, l'assoluto. D'altra parte la sorte dell'uomo è proprio questa: affermare, negare, parlare, dire qualcosa ma assistere necessariamente allo svanire, al distaccarsi da sé di quanto detto ed affermato. Ci si accorge, con dolore, del fatto che ogni cosa detta, nell'istante in cui è *detta*, è cosa passata, è cosa morta eppure nell'istante in cui la si voleva dire. la si voleva dire completa, più completa, più perfetta. In questo tentativo l'uomo parla, parla, vuole serrare il suo discorso per mantenerlo sempre presente, per non farlo

mai finire, per renderlo completo e totale. Ma si è mai sentito un discorso d'uomo essere totale ed infinito? Mai. La finitudine e l'incompletezza sono cose che ci appartengono. Ci appartiene anche la possibilità di errare. Ma può bastare tale possibilità a scoraggiarci dal prendere mai la parola? Può condannarci al silenzio? Può condannarci alla morte prima di essere morti? Nella risposta a tale quesito c'è la chiave per la risposta ad ogni problema. Basta rispondere, basta dire sì oppure no, basta emettere un giudizio e da allora si ricomincia un discorso che si poteva rompere. Se invece non si risponde affatto, se si tace, allora, il discorso è morto veramente. Ma nel caso nostro Ugo Spirito ha parlato ed ha parlato tanto, ha emessi tanti giudizi nel corso della sua lunga esperienza filosofica ed allora non ce ne voglia se noi prendiamo in considerazione quanto egli *ha detto*, non ce ne voglia se tentiamo di classificare quel che egli *ha pensato*. Per questo cercheremo di evitare tutti i trabocchetti che egli ci ha teso e cercheremo pure di mettere in luce, tra gli apparenti salti verso nuove concezioni conoscitive compiuti dal suo pensiero, quella costante, ininterrotta linea che lo ha portato dalla ortodossia attualistica al problematicismo, all'onnicentrismo, allo scientismo.

A prima vista, dicevamo, è strano l'itinerario speculativo di Spirito. Pareva che egli non nutrisse dubbi sull'inattaccabilità dell'attualismo. Prova ne sono le vivaci polemiche con Chiocchetti, Abbagnano, Aliotta, Carlini, Carabellese e molti altri, che egli accusa tutti di incomprendimento dell'attualismo e di intellettualismo. E contro l'intellettualismo di questi, a difesa dell'attualismo gentiliano, affermava: « ...per comprendere a fondo tutta l'importanza della rivoluzione speculativa compiuta dal Gentile, è necessario guardare al lato più propriamente etico della sua filosofia: a quello cioè per cui la filosofia, essendo giunta alla completa linquidazione del vecchio significato intellettualistico, si afferma come identica alla vita, come il valore stesso della vita »¹.

L'attualismo è quindi, per Spirito, il capovolgimento dell'intellettualismo, ed in esso si risolve la crisi filosofica che da millenni travaglia il mondo. L'unificazione, o la divisione, del mondo dell'essere col mondo del divenire era il problema intorno a cui si era soffermato il

¹ Cfr. U. SPIRITO, *L'idealismo italiano e i suoi critici*, Firenze 1930, p. 54.

peusiero greco ed il pensiero cristiano. Un nuovo tentativo di unificazione dei due mondi ricomincia nel Rinascimento con Bruno, e si completa in Spinoza, in cui l'essere di Dio è identificato al suo stesso divenire. Ma il mondo, la totalità di cui parla Spinoza è sostanza, è lontana dall'io e quindi risente fortemente di residui intellettualistici e naturalistici. Il compito della filosofia moderna sta nel convertire l'unificazione operata da Spinoza dall'oggetto al soggetto. Dalla divisione si giunge alla constatazione della necessità di unificazione dei due mondi che per tanto tempo erano stati divisi e contrapposti. Da Kant, a Fichte, da Schelling, a Hegel, a Spaventa, la filosofia moderna si è concentrata nell'unico problema di soggettivare il reale. Ma, a dire di Spirito, non è riuscita nel compito ed è ricaduta continuamente nell'intellettualismo e nel dommatismo. Gentile invece avrebbe avuto per primo il grande merito di unificare ciò che era stato diviso, di ridare unità alla totalità ferita e divisa, e il significato della sua speculazione è, appunto, l'avere avuto chiara coscienza di questo spinozismo che aveva impregnato di sé la cultura occidentale e di avere saputo superare ogni posizione intellettualistica. « Con la filosofia del Gentile — affermava con sicurezza Ugo Spirito — lo spirito annulla ogni alterità e si afferma nella sua infinità creatrice: l'uomo diventa davvero totalmente responsabile della sua vita »². E' partendo da questa certezza che con giovanile esuberanza dirige i suoi strali contro i critici dell'idealismo i quali non sanno guardare ai problemi filosofici senza spogliarsi del tradizionale intellettualismo. Le loro critiche restano quindi estrinseche, astratte, formali non toccando la sostanza dell'attualismo il quale è unità di soggetto e oggetto, intima connessione e non astratto schematismo. Giustamente Spirito esaltava lo sforzo del Gentile per rendere più coerente l'idealismo con l'eliminare ogni presupposto del conoscere elevando il conoscere a pura attualità e trasformando ogni « *esse* » in un « *concipi* ». Con ciò il Gentile credeva di potere affermare, in maniera inattaccabile, l'assoluta immanenza dell'Essere al conoscere ma sfuggiva a lui, quanto al suo zelante discepolo, il fatto che tale assoluta presenza del tutto nell'io in tanto è concepibile in quanto è al tempo stesso altra dal pensiero. Perchè se il pensiero di ogni io fosse assoluto allora cesserebbe qualsiasi discorso, qualsiasi tentativo di conoscere perchè esso stesso, in quel caso, sarebbe la verità, l'assoluta perfezione che non sarebbe quin-

² Cfr. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 57.

di necessario cercare disperatamente perchè totalmente presente. Ora il fatto è che l'io può, che cioè è in suo potere il fare o il non fare qualcosa. Ma il dire che l'io è *potente* è diverso dal dire che l'io è onnipotente perchè è chiaro che la malattia, la limitazione e la sofferenza esistono ed esistono *realmente* per tutti mentre invece se l'uomo fosse onnipotente potrebbe anche non farle esistere. L'io può ricercare la verità, come pure la salvezza, come pure la bellezza ma senza averle completamente risolte in sè. Giustamente rileva il La Via che « il pensiero nel quale, come pure idealità e soggettività, sembrava dal punto di vista dell'idealismo risolversi e annullarsi la realtà intellegibile dello essere essendo in concreto, la stessa conoscenza, è, invece la manifestazione e garanzia in atto di quella realtà intellegibile »³.

Ora l'errore dell'idealismo, di qualsiasi idealismo, era stato quello di risolvere l'Essere nel pensiero e, quindi, il tutto nella parte. Da qui la esigenza di uscire fuori dalla contraddizione implicita ed il ritorno alla affermazione di un *io-empirico* e particolare che andava contrapposto alla universalità dell'*io-trascendentale*. Ma arrivati a questo punto dell'idealismo si aprivano due strade: una che riconoscendo essere il pensiero la manifestazione di qualcosa di altro dal pensiero stesso la avrebbe ricondotto all'assoluto realismo (vedi il caso del La Via), una altra che, invece, assolutizzando l'io, e quando si dice io si parla sempre di quell'io che nel momento in cui parla, vede, sente, è soggetto, e cioè l'io in carne ed ossa, l'avrebbe portato verso soluzioni scettiche e solipsistiche, e questo sarà il caso di Spirito. In ogni caso, comunque, si profilava una grossa crisi per l'idealismo che veniva sollecitata ed accelerata dalla tensione politica accumulatasi durante un ventennio ed esplosa con la seconda guerra mondiale. In tale situazione l'entusiasmo del giovane Spirito cominciava a vacillare.

2. - TRA CORPORATIVISMO E DISSOLUZIONE DEL CORPORATIVISMO.

Spirito, molto sensibile al problema politico, raccoglieva e maturava la soluzione della crisi dello stato fascista e si andava facendo portavoce di malumori che sempre più spesso serpeggiavano nelle file degli

³ Cfr. V. LA VIA, *L'idealismo e il conoscere fondante*, Milazzo 1965, p. 67.

intellettuali che pure avevano dato la loro adesione al regime. Da tempo Spirito aveva indirizzato le proprie serrate critiche contro il liberismo economico. Aveva ben compreso i rischi della competitività portata sino allo scontro frontale, aveva compreso cosa significava l'aderire ad una ideologia che poteva ben dirsi dell'*homo homini lupus* e quindi pre-sociale e pre-umana. Spirito invece guardava all'armonia delle parti in un tutto che superasse e comprendesse le parti medesime. Questo guardare alla totalità, alla sintesi, all'armonia più che alla parte, alla analisi, alla discordia, se sarà lungo l'itinerario filosofico di Spirito forse il suo limite più vistoso, perchè come vedremo lo rivelerà intriso di quello stesso intellettualismo che Spirito ha sempre detto di voler combattere con tutte le sue forze, tuttavia non si può negare che allora mostrava, specie a confronto con una cultura asservita al regime e da questo resa silenziosa, una genuina e sincera freschezza. Spirito mostrava di anelare sinceramente ad una democrazia dove ognuno poteva partecipare in piena eguaglianza e libertà. Una democrazia dove la corporazione non doveva rappresentare il punto di congelamento degli interessi di una parte, i datori di lavoro, bensì la palestra, vitale in cui avrebbero dovuto avere potere di controllo e potere decisionale solo le forze che contribuivano con il loro lavoro alla vita della corporazione. Egli stesso ricorda: « il 1932... rappresenta una data che non si può dimenticare e il congresso di Ferrara ha un'eco che non può spegnersi.

Cerchiamo di riassumere brevemente le tesi che caratterizzarono quella svolta decisiva del cammino dell'idealismo.

La prima tesi è quella dell'identificazione dell'individuo e dello stato »⁴.

Ma da queste tesi Spirito, come egli stesso ora riconosce, faceva scaturire delle conseguenze che andavano oltre l'attualismo ed oltre la mortificazione fascista che voleva l'identificazione d'individuo e stato senza però creare i presupposti reali per un interesse eguale e comune di tutti i cittadini divenuti *eguali realmente*. Invece Spirito credeva sinceramente nei presupposti idealistici che, conseguentemente applicati, avrebbero dovuto portare non ad una eguaglianza tra i cittadini ma ad una *identità* tra individuo e stato così come in campo teoretico portavano all'identità in atto di parte e di tutto, così come in campo pedagogico portavano alla identità di maestro e scolaro. Il fatto è che, a parte le

⁴ Cfr. U. SPIRITO, *Critica della democrazia*, Firenze 1963, p. 31.

accuse che possono essere rivolte a tale visione filosofica e che più volte abbiamo espresso, ciò rappresentava un conseguente e spontaneo risultato a cui l'attualismo avrebbe dovuto portare. A Ferrara dunque *esplose* anche un'altra tesi « la tesi comunista. La proprietà individuale veniva negata e si proponeva l'istituto della *corporazione proprietaria* ». Lo stesso Spirito riconosce che « la terminologia usata era quella del corporativismo fascista... ma in realtà il problema era impostato *ex novo* in una concezione di carattere essenzialmente comunista. Essa importava la fine del sindacato, la sua risoluzione nella corporazione e la trasformazione di questa in un organismo produttivo appartenente ai produttori (operai e tecnici) »⁵. Come si vede Spirito prospettava una unità, quella corporativa, che a sua volta si innestava in un tessuto sociale non più dilacerato fra lavoratori e datori di lavoro, capitalisti e operai, bensì diretto verso una comune finalità da persone aventi finalità comuni e cioè da operai e tecnici. Ma se le tesi di Spirito suscitarono allora un putiferio di accuse verso il loro autore, tuttavia ponevano già Spirito fuori dal corporativismo, cristallizzazione di antiche e nuove ingiustizie, come lo intendevano i fascisti di allora.

3. - FRA CERTEZZA ATTUALISTICA E DUBBIO PROBLEMATICICO.

Evidentemente il disagio che Spirito avvertiva e manifestava rispetto alle conseguenze politiche dell'attualismo era un disagio che aveva più profonde radici. Infatti le conseguenze logiche a cui era giunto l'attualismo non soddisfacevano completamente Ugo Spirito che da questo cercava invece di trarre più ardue e radicali conseguenze. Se la filosofia gentiliana si presentava come la filosofia delle non differenze si poteva più concepire una differenza tra scienza e filosofia? Questa era la domanda che cominciava a porre Spirito ed a tale domanda poi decisamente rispondeva che scienza e filosofia « debbono incontrarsi e fondersi là dove solo è possibile una vera unità concreta: nella storia »⁶. A Spirito ripugnava una filosofia scissa dal suo farsi concreto e per lui

⁵ U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 33.

⁶ Cfr. U. SPIRITO, *Scienza e filosofia*, prima nel *Giornale critico della filosofia italiana*, del 1929, Fasc. III-V, pp. 430-440, ora in *Scienza e filosofia*, Firenze 1950, p. 67.

era « figura anacronistica e un po' ridicola » quella del filosofo il quale « allo scienziato dice cosa è la scienza, all'artista che cosa è l'arte, allo storico che cosa è la storia: e, dimentico che *verum est factum quatenus fit*, continua a parlare tuttavia anche di ciò che non ha mai sperimentato »⁷. Spirito, come in seguito vedremo meglio, è stato sempre contrario ad ogni intellettualismo, ad ogni tentativo di frantumare in due zone, una conosciuta e conoscibile ed una sconosciuta ed inconoscibile, la realtà. Da ciò lo sforzo per cercare di sancire la riunificazione di cose che, divise per secoli, l'attualismo aveva tentato di unificare senza tuttavia mantenere la promessa. Intanto Spirito continuava a portare avanti le sue istanze. In uno studio del 1930 affermava « la filosofia, in altri termini, è nella scienza e non al di sopra della scienza, e ogni volta che essa presume di porsi ad un livello superiore con ciò stesso immediatamente si cangia in un mero verbalismo »⁸. Magnifici e generosi tentativi che però suscitavano diffidenze e sospetti anche nel suo maestro il quale, chiamato a rispondere delle intemperanze del suo allievo, da un lato, riaffermando la sua fedeltà alle premesse dell'attualismo, dichiarava: « che la scienza sia filosofia è evidente che non può essere messo in dubbio da me che sostengo tutto essere filosofia; poichè tutto è pensiero, e il pensiero è autocoscienza, e questa coscienza di sè è per l'appunto l'essenza della filosofia »⁹. Mentre per un altro verso cercava di non cedere troppo alle conclusioni a cui voleva condurlo l'allievo e affermava che « tutto è bensì pensiero (e perciò filosofia », e poi si domandava, « ma in qual senso? Immediatamente no. Immediatamente la zucca non ha coscienza di sè, e neanche l'asino, e neanche l'uomo »¹⁰. Successivamente, a chiarimento del suo punto di vista, affermava che « la distinzione, per altro, ora indicata non è tale da mettere la scienza fuori della filosofia e da contrapporgliele. E' una distinzione interna alla filosofia stessa... »¹¹. Poi, come a dare una tira-

⁷ Cfr. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 63.

⁸ Cfr. U. SPIRITO, *Il nuovo concetto di filosofia*, in *Giornale critico della filosofia italiana*, del 1930, fasc. IV, pp. 315-325; ora in *Scienza e filosofia*, Firenze 1950, p. 76.

⁹ Cfr. G. GENTILE, *Filosofia e Scienza*, in *Giornale critico della filosofia Italiana*, del 1931, fasc. II, pp. 81-92, ora in *Appendice di Scienze e filosofia*, di Spirito, Firenze 1950, p. 278.

¹⁰ Cfr. G. GENTILE, *op. cit.*,

¹¹ Cfr. G. GENTILE, *op. cit.*,

tina di orecchi ai suoi impazienti discepoli, continuava « torto avrebbero Spirito, Volpicelli e tutti gli attualisti e idealisti e filosofi di ogni specie se per il logo concreto, come io dico, volessero negare l'astratto, e annegare il particolare nell'universale, e volessero la sintesi senza la analisi »¹². Come si vede a Gentile premeva, pur nella tanto affermata e riaffermata unità della filosofia, la diversità del mutevole accanto alla immobile unità dell'assoluto. Forse si rendeva conto che a generare ogni forma di vita era il rapporto tra parte e tutto, fra relativo ed assoluto e comprendeva pure come dall'identificazione di scienza e filosofia ne sarebbe uscita fuori o una filosofia parziale e resa angusta nei limiti del dato o una scienza astratta ed incurante del particolare. Infatti è vero che Spirito aveva avvertito più volte di non volere cadere nell'intellettualismo positivistico, è vero pure che aveva detto di volere elevare tutto quello che veniva prima comunemente chiamato scienza, secondo l'espressioni care ad un vecchio e superato naturalismo, a filosofia e quindi a scelta continua. Tuttavia dimenticava che la scienza, o qualsiasi scoperta scientifica, quando viene istituzionalizzata, quando cioè si convenzionalizza e quando a tali necessarie convenzionalizzazioni quantitative non si pone un limitante che renda possibile e pensabile anche l'errore, allora può convertirsi in orgoglioso dommatismo pronto però a lasciare il posto, al primo fallimento, al più amaro pessimismo. In ogni caso comunque Spirito metteva a nudo le piaghe dell'attualismo.

4. - FRA LIBERTÀ E NECESSITÀ.

Ma l'aver portato l'idealismo alle sue più scarne conclusioni genera in Spirito una sorta di malcontento, una forma di amarezza che accentua la sua vocazione iconoclasta per ogni affermazione dommatica, per ogni intellettualismo, per qualsiasi mito.

Preso coscienza dell'illusorietà della soluzione idealistica, la storia del pensiero si configura, per Spirito, come la storia dei miti, creati a volta a volta dall'uomo nel suo tentativo di liberarsi dal mito. L'uomo infatti, liberatosi dal vecchio mito, fino ad oggi, inevitabilmente, è ricaduto in un nuovo mito, e quindi nel dommatismo. Ma il pensiero moderno ha imparato a non cadere nei miti illusori, si è scaltrito ed

¹² Cfr. G. GENTILE, *op. cit.*,

uscito dalla certezza scolastica « avverte la contraddittorietà di ogni conclusione e tenta di liberarsene negando in blocco il pensiero precedente. Secoli e secoli di speculazione non servono più a niente e occorre rifarsi da capo, tagliando tutti i ponti col passato, distruggendo tutti gli idoli che rendono schiava la mente, iniziando dalle fondamenta una nuova costruzione, con una nuova logica e un nuovo metodo »¹³. Già Cartesio aveva esteso il dubbio dalla natura delle cose alla loro stessa esistenza tentando di distruggere tutti i miti. Ma il *cogito* perde il suo slancio e si cristallizza nell'*ego* e al dubbio succede l'*ergo* e quindi il sistema e con esso nuovamente il mito. L'empirismo promette di fare *tabula rasa* di ogni mito e lo scetticismo di Hume vuole negare validità ad ogni legge. Ma il tentativo per quanto generoso è destinato a fallire ed anch'esso finisce col risolversi in un tipo di dommatismo. La negazione di ogni legge è fondata infatti sulla certezza della verità come esperienza sensibile. Così il mito che si voleva negare si traduce in una nuova e, forse più arbitraria, affermazione. Kant sente il bisogno di cominciare da capo. Disprezza l'orgogliosa certezza dommatica e sostiene che il pensiero è diviso in due e che non si riesce ad uscire fuori da una sorta di antinomia « ... niente affatto pensata a piacere, ma fondata sulla natura dell'umana ragione »¹⁴. Ugo Spirito fa sua questa conclusione kantiana solo perchè rappresenta una « premessa soltanto o prolegomeni alla « futura metafisica », e perciò non propriamente conclusione, bensì punto di partenza o problema, che ancora oggi rimane vivo e fecondo nella freschezza dei suoi termini e fa di Kant il filosofo contemporaneo della speculazione di tutto il secolo scorso e del nostro »¹⁵. Ma Spirito constata come anche Kant, dopo il generoso tentativo di liberare la filosofia dalla zavorra dei miti, ricade nella metafisica del *noumeno* e quindi nel mito. I post-kantiani, da Fichte in poi, cercheranno di superare l'antinomia fra il conoscibile e l'inconoscibile ma in realtà non faranno altro che assolutizzare uno dei due termini e rendere più dogmatica l'affermazione e più esplicito il mito. Anche il positivismo tenta una lotta implacabile contro la metafisica. Dice di volersi spogliare di ogni interesse extrascientifico e di ogni anticipazione sui risultati delle sue ricerche. Ma nel positivo essa cerca ben presto un

¹³ Cfr. U. SPIRITO, *La vita come ricerca*, Firenze 1937, p. 31.

¹⁴ Cfr. E. KANT, *Prolegomeni ad ogni futura metafisica*, trad. it. a cura di A. Lantrua, Padova 1940, par. 51, p. 96.

criterio di valutazione che dia senso al metodo e « ... nell'ansia di giungere a una conclusione... si negò che il fatto fosse la vita stessa come problema e, saltando improvvisamente nel mito si affermò che il fatto è la stessa realtà come soluzione e cioè come unico valore »¹⁶. Dunque, muovendo dalla più radicale negazione del mito, anche il positivismo si risolve in nuovi miti. Dal mito dell'evoluzione a quello della materia, a quello del determinismo assoluto. Ma, se da Cartesio in poi i vari tentativi per eliminare il mito si sono risolti in nuovi miti, non potendo sottrarre la ragione al mito non restava che sottrarsi alla ragione stessa. Ad ogni forma sistematica del sapere si reagisce con le varie forme di irrazionalismo e si vede nella ragione l'ultimo mito da cui liberarsi. Ma anche la fuga dalla ragione si rivela illusoria e così tutte le volte che per evitare i miti si vuole « saltare fuori dalla logica, in effetti si costruisce una metafisica, il cui domma è, in termini generici, l'antilogica, in termini specifici la singola definizione, in cui a volta a volta, quell'esigenza si esprime. Sorgono così i vari miti ai quali abbiamo accennato: il senso, la natura, il sentimento, il mito della necessità del mito, l'azione, la volontà, la potenza, il comodo, la riuscita, il solipsismo, l'unico, lo slancio vitale, l'inconoscibile, l'indifferente, il relativo e quanti altri l'umana mente nella sua inquietudine ha saputo e saprà escogitare »¹⁷. Presa coscienza della insostenibilità di un irrazionalismo fondato su scelte logiche si torna all'idealismo arricchiti dell'esperienza positivistica e antintellettualistica. Così, per Spirito, si arriva all'attualismo che elimina ogni dualismo di soggetto e oggetto, di divenire e legge del divenire, di teoria e pratica, di potenza e atto. La ragione del dualismo, con la interiorizzazione della realtà nell'io, scompare e con essa il mito. L'unica realtà è il soggetto nell'atto del pensare. A questo punto però Spirito è portato a rilevare come anche l'attualismo, che rappresenta il più grande e generoso tentativo di superare il mito e con esso l'antinomia, cade nella distinzione fra l'io nell'atto del creare e la teoria del creare ed in tal modo fa rinascere il mito. Il fallimento dell'idealismo ci mette in guardia da una nuova caduta nel mito. Per non cadere nel mito non ci resta che sospendere il giudizio. Se vi è gente il cui dogmatismo intollerante ha inaridito il mondo « vi sono anche gio-

¹⁵ Cfr. U. SPIRITO, *La vita come ricerca*, Firenze 1948, p. 38.

¹⁶ Cfr. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 48.

¹⁷ Cfr. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 57.

vani, con grande esperienza critica, maturi senza essere scettici, aperti a tutte le forme della vita di oggi... Ottimi studenti, funzionari o professionisti, ottimi cittadini e soldati, essi non esauriscono tuttavia la loro vita nell'adempimento del dovere comune. V'è in loro un bisogno insoddisfatto che li fa diventare pensosi e anche un po' reticenti, più pronti ad ascoltare che a parlare, alieni dallo scrivere anche se ricchi di cultura e di idee... La loro vita trascorre ancora al margine del mondo di oggi, nè si sa quando e come la loro situazione muterà. Vorremmo affrettarne la fioritura, ma non sappiamo con quali mezzi e con quale diritto »¹⁸. In questa conclusione si manifesta in pieno la mancanza di fiducia di Spirito ed il suo tormentato setticismo. La frattura fra ciò che vorrebbe fare e non può fare, fra ciò che vorrebbe dire e non può dire si rivela in tutta la sua travagliata realtà. Al suo pensiero, dilaniato dalle antinomie, affaticato dall'affollarsi continuo dei problemi che esigono una risposta, non è concessa nemmeno la buia notte del silenzio. Forse vorrebbe arrestare il pensiero, ma il pensiero non si arresta che con la morte. Perchè anche parlare di non definitività significa definire qualcosa. Anche dire di non voler giudicare significa giudicare. D'altra parte Spirito ha mostrato di giudicare e negativamente le precedenti esperienze filosofiche perchè sono tutte nel mito e cioè nell'affermazione. Ma Spirito ha anche giudicato negativamente l'irrazionalismo in tutte le sue forme ed il conseguente solipsismo. Ma non cade egli stesso poi in posizioni nichilistiche che aprono sempre la porta all'abborrito irrazionalismo? La contestazione di qualsiasi codificazione e convenzionalizzazione, quella che oggi potrebbe essere definita *contestazione globale*, non significa anche rifiuto di un qualsiasi ordine e quindi anarchia? Dove infatti non c'è definitività, per lo meno convenzionale e limitata, tutto scorre continuamente senza lasciare tempo alle riflessioni e soprattutto agli scambi di pensiero ed in definitiva a qualsiasi rapporto. Spirito, come abbiamo visto, ripudia pure l'attualismo perchè anch'esso mitico in quanto definitivo. Ma poi, tutto sommato, non è molto più definitiva la sua posizione che eliminando ogni punto di contatto con l'altro non lascia che l'io solo e trafitto dalla sua stessa povera solitudine? Questo non è che uno dei tentennamenti di Spirito. Ma in questo caso il ripudio dell'attualismo, in una situazione politica in cui si delinea la divisione del mondo in

¹⁸ Cfr. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 238.

blocchi, assieme alla constatazione della impossibilità di scegliere non potrebbe significare anche invito al qualunquismo? E ciò in definitiva non significa più un elogio a chi accetta supinamente la dura necessità piuttosto che una esaltazione della libertà?

5. - FRA PESSIMISMO E SPERANZA.

Come dicevamo per Spirito la storia del pensiero ha rivelato, almeno fino ad oggi, la incapacità dei vari sistemi filosofici a superare l'antinomia. Se ogni affermazione è in definitiva una caduta nel mito; se ogni qualvolta si crede di possedere la verità risorge inesorabile il *ma*; se ad ogni tesi l'antitesi risorge inesorabile; Se ogni fede è corrosa dal dubbio non resta che riconoscere la insuperabilità del problema. Ma la coscienza della insuperabilità del problema è la situazione di chi non si fa illusioni, ma è anche la situazione di chi non si scoraggia e di chi, pur non cadendo nel dommatismo o nello scetticismo, per saziare la sua insoddisfazione, ricerca. Ma ecco porsi a noi una prima domanda: cosa si ricerca se non si sa cosa si vuole trovare? E in base a quali criteri ed a quali regole è possibile organizzare una ricerca? Ma se tutto è in discussione, se non vi sono regole e strutture valide come è possibile fare scienza e cioè, con continuità e senza rottura, operare scambi, informazioni e relazioni? Spirito stesso deve riconoscere che la via come ricerca va incontro a gravi contraddizioni perchè, fino a quando non abbiamo una garanzia metafisica, non abbiamo nessun criterio di discriminazione del vero dal falso mentre tutte le nostre affermazioni non possono avere altro significato che quello mitologico, cioè possono essere affermazioni di arte e non di filosofia. Ma, nonostante le gravi difficoltà a cui va incontro, Spirito pensa che non si possa rinunciare alla ricerca che rappresenta fra tanti dogmi il mito « meno dogmatico di tutti »¹⁹. Ecco qui sorgere un'altra domanda: come fa Spirito a dire che il mito della ricerca è il meno mitico di tutti? Con quale *criterio* fa tale scelta? Giustamente il Bontadini gli obietterà che in fatto di miti non ha senso asserire che un mito è meno mitico dell'altro fino a quando non si può fare una valutazione in base ad un criterio non mitico ma filosofico. Spirito sembra accorgersi della contraddizione e nella *Vita come*

¹⁹ Cfr. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 93.

arte il dubbio sisematico si torna a radicalizzare. Diventa necessaria conseguenza logica l'intuizione artistica in contrapposto alla sistematicità filosofica. Se non si sa dove sta la verità, se non si può dare a nessuna delle affermazioni valore assoluto la verità non può essere vissuta che come arte. Così *La vita come arte* rappresenta lo sviluppo coerente de *La vita come ricerca*. Chi ricerca è la coscienza che aspira all'autocoscienza. Coscienza e autocoscienza, per Spirito, sono sinonimo di sogno e di veglia, di arte e di filosofia. Ma è chiaro che, per Spirito, è il sogno che ha vinto sulla veglia, l'immediato sul mediato, l'istitutivo sul razionale. Chi ricerca si trova sempre in una situazione di incertezza e non può transcendere l'arte. E poichè l'arte è, per Spirito, la totalità della vita di chi ricerca, essa è « coscienza, tutta la coscienza, tutta la realtà di cui siamo coscienti, finchè c'è essa non ci può essere che lei; ma questa coscienza, poi, aspira a svelare il mistero che trova in sè, diventare autocoscienza, e se questa aspirazione potrà essere una volta soddisfatta, la coscienza, l'arte, il mistero, il sogno, tutta la realtà della nostra attuale esperienza non vivranno più »²⁰. Anche qui è presente però il profondo ottimismo di Spirito. Esso consiste nella speranza che la coscienza possa aspirare a svelare il mistero che sta in essa, possa diventare autocoscienza. Il pessimismo scettico comincia a lasciare il posto all'intuizione artistica. Ma c'è ancora la coscienza del fatto che il vero, il bello, il giusto, non sono ancora posseduti. La coscienza, che ha cercato di porsi come assoluto con l'attualismo gentiliano, riconosce i suoi limiti. La contemplazione prende il posto del giudizio, l'analisi succede alla sintesi, il problema, come infinita apertura a tutte le possibilità del mondo, rimane tuttavia irrisolto. Non si può nè negare nè affermare, perchè tale è in questo preciso momento la situazione, la metafisica, l'assoluto, Dio. La filosofia di Spirito compie un'ulteriore evoluzione. Con l'opera *Il problematicismo* non solo si conferma la possibilità della metafisica, concetto dell'altra parte presente fin da *La vita come ricerca*, ma si pongono le basi per ogni futura costruzione metafisica. Se il problema è irrisolto ogni possibile soluzione che si presenti idonea a risolverlo può essere accettata. Dunque, come giustamente rileva Severino, nel problematicismo ci sono « tutte le condizioni non solo per la possibilità della costruzione di una metafisica, così, in generale,

²⁰ U. SPIRITO, *La vita come arte*, Firenze, 1948, p. 275.

ma della stessa metafisica della trascendenza »²¹. E' per questo che il problematicismo di Spirito si pone su di un piano sostanzialmente diverso dal problematicismo di un Banfi per il quale la situazione problematica è trascendentale e quindi invalicabile, definitiva. Il problematicismo di Spirito, al contrario, è un problematicismo situazionale che cioè si pone nè come metafisica nè come negazione della metafisica bensì come momento propedeutico alla metafisica. Esso, pur nel non riuscito proposito di porsi fuori da qualsiasi schema, « ...piuttosto che una dottrina è — come ha giustamente rilevato il Bontaniani — una situazione »²². E' aperto cioè più alla fede che allo scetticismo, più all'ottimismo che al pessimismo. Spirito, profondamente insoddisfatto della insufficienza delle verità fenomeniche, cerca di trovare fiducia in qualcosa di più intimo e duraturo e deve riconoscere che il mondo dell'al di là « nasce per l'impossibilità di accontentarsi dei risultati dell'esperienza fenomenica. Se l'esperienza di questo mondo riuscisse a soddisfare e soprattutto a rendersi conto adeguatamente di se stessa, sì da potersi concludere in sistema, il bisogno di duplicare il mondo, immaginandone un altro che trascenda quello in cui viviamo, sarebbe non soltanto ingiustificato ma addirittura assurdo. L'altro mondo può essere concepito soltanto come la *ragione d'essere* di questo e cesserebbe di avere significato quando l'analisi del mondo terreno fosse sufficiente a rivelare tale ragione d'essere.

Importante in questi termini il problema dell'al di là, esso si rivela imprescindibile e la sua negazione non può avere senso, come non può avere senso la negazione di Dio, concepito come principio della realtà »^{22 bis}. Tuttavia ritorna sulle vecchie posizioni in quanto afferma che per escludere la metafisica abbiamo due sole vie: l'ignoranza o la sapienza. Ma ambedue hanno fallito il loro compito: l'ignoranza perchè non si cura della verità nè se ne è mai curata. La sapienza perchè si è sempre dimostrata insufficiente a conoscere la verità. Quindi fra l'ignoranza e la sapienza non rimane che il problema, posizione rivelatrice, in contrapposizione all'ottimismo de *La vita come ricerca* e de *La vita come arte*, di un amaro scetticismo. Giustamente il Bontadini, in un rapido giro d'orizzonte del pensiero di Spirito rileva come si

²¹ E. SEVERINO, *Note sul problematicismo italiano*, Brescia 1950, pp. 32-33.

²² Cfr. G. BONTADINI, *Dall'attualismo al problematicismo*, Brescia 1950, p. 280.

^{22 bis} Cfr. U. SPIRITO, *Il problematicismo*, Firenze 1948, p. 169.

possa cogliere « in tale ripercorrimiento, una specie di giravolta, un pentimento del pensiero dell'autore, particolarmente istruttivo e determinante del suo destino »²³.

Cioè il Bontadini osserva che, essendo esclusa la trascendenza, è strano parlare ancora di speranza e di fede. Perchè nel permanere dell'antinomia scettica permane pure il pessimismo che dovrebbe essere costituito di sfiducia, e non di fiducia, di disperazione e non di speranza.

Invece Spirito si dichiara desideroso della soluzione ed ai suoi oppositori si rivolge « con la speranza di aiuto e con il desiderio di trovare chi riesca a cancellare davvero il dubbio radicale, a dimostrare la superabilità della posizione problematica e a soddisfare non illusoriamente l'esigenza metafisica »²⁴. Ora, se tale apertura configura il problematicismo di Spirito come provvisorio è perchè dietro il dubbio non si intravede la perdizione ma la salvezza, non l'incertezza angosciata ma la fede. Perchè se il problema, il negativo fossero veramente attuali e sempre presenti e se *realmente* non ci fosse, seppure sotto forma di tentativo fideistico, volta per volta, il superamento ordinato e razionale del problema allora prevarrebbe *realmente* la disorganizzazione sull'ordinato svolgersi, la morte sulla vita, il silenzio sul discorso. Cadrebbe altresì ogni possibilità di distinzione e di giudizio. Spirito dice di voler sospendere il giudizio ma di fatto non mantiene la promessa. Infatti dovrebbe essere escluso dal suo problematicismo, date le premesse logiche, la negazione della metafisica perchè ciò richiederebbe un criterio discriminante il vero dal falso e cioè un giudizio, un impegno e quindi una fede. Giustamente Cristaldi, a proposito di Spirito, osserva: « come farà a riconoscere, l'assenza quando non c'è e la presenza quando c'è della *metafisica vera*, se codesto riconoscimento richiede, appunto, una *metafisica della metafisica*, cioè appunto *una metafisica?* »²⁵. Il fatto è che Spirito, come rilevato sopra, ama le contraddizioni e fa di esse un motivo ricorrente di tutto il suo lungo e vitale itinerario filosofico. Dice di non potere uscire dalle antinomie del problema eppure sembra costantemente illuminato dalla speranza

²³ Cfr. G. BONTADINI, *Ugo Spirito e la semplificazione del Problematicismo*, in *Rivista di filosofia neo-scolastica* del 1948, p. 332.

²⁴ Cfr. U. SPIRITO, *Il Problematicismo*, Firenze 1948, p. 53.

²⁵ Cfr. M. CRISTALDI, *Filosofia e metafisica*, Catania 1957, p. 34.

di trovar una soluzione agli interrogativi che lo assillano. Sembra subire una metamorfosi continua. Dice di voler rinunciare ad ogni caratteristica eppure anche in ciò incorre in una affermazione caratterizzante. Il dichiarato pessimismo lascia intravedere la speranza. Il buio della notte si tinge del roseo colore dell'alba.

6. - FRA AMORE E SOLITUDINE.

Per Spirito tutta la filosofia dell'occidente è stata caratterizzata da profondi contrasti. Il tarlo dell'intellettualismo ha corrosato alle fondamenta la nostra civiltà e le ha impedito di amare veramente. Amare veramente vuol dire non giudicare, non porre l'io prima del tu e contro il tu. Invece tutto il nostro passato filosofico si è ancorato tenacemente e caparbiamente ai giudizi, alle distinzioni, alle condanne. Ma contro l'egoismo, contro l'intellettualismo, contro il cristallizzato burocratismo dei giudizi si sono sempre sollevate istanze rivoluzionarie. Istanze che hanno cercato di salvare e riunificare con l'impeto dello amore le fratture che l'intelletto aveva causato. Nella nostra storia lo sforzo massimo per superare l'intellettualismo è stato fatto dal cristianesimo. Il cristianesimo, nato dalla crisi della civiltà classica, si è affermato come una forza antintellettualistica. Il cristianesimo nel suo innovatore slancio vitale « .. ha compreso che tra il sapere e l'amore v'è la distanza che corre tra finito e l'infinito. Ha compreso inoltre che la ragione dell'inconciliabilità dei due termini è nella pretesa di giudicare. E ha esplicitamente ammonito: non giudicare »²⁶. I nemici contro i quali combatteva il cristianesimo erano dunque il giudizio, il sapere, la legge, il peccato, il soggetto. L'insegnamento e la parola di Cristo si scagliano soprattutto contro il formalismo e l'intellettualismo giudaico. E dall'intellettualismo giudaico ed ellenistico deriva, per Spirito, pure l'individualismo dei nostri giorni. Per Spirito il cristianesimo, nella sua iniziale carica rivoluzionaria, aveva avuto il merito di rovesciare la comune logica utilitaristica, di sostituire l'amore al sapere e alla legge. Un amore veramente cristiano dove prescindere da ogni giudizio, da ogni distinzione, da ogni ideologia perchè l'ideologia divide, mentre l'amore unifica. Questa la tesi di Spirito che apertamente

²⁶ Cfr. U. SPIRITO, *La vita come amore*, Firenze 1953, p. 35.

riecheggia le passate esperienze filosofiche dell'idealismo. Anche per Hegel l'intelletto, contrapponendo il finito all'infinito, la materia allo spirito, divide mentre l'amore toglie ogni contrasto tra le parti e realmente unisce²⁷. Così Spirito, come già Hegel, trova la morale kantiana imperfetta perchè anzichè sanare la frattura, fra essere e dovere essere, la accentua. Ma, a parte i luoghi comuni tanto cari all'idealismo di ieri quanto di oggi, è vero che il cristianesimo avrebbe operato una critica così serrata ad ogni giudizio da eliminare ogni distinzione ed ogni differenza? In realtà nel cristianesimo non c'è nessuna unificazione degli opposti, almeno nel senso in cui l'intende Spirito e prima di lui Hegel. L'amore cristiano invece non è indifferenza ed il cristianesimo, proprio perchè oltre ad unificare distingue, proprio perchè oltre a perdonare giudica, non può essere accettato da Spirito, nella complessità del suo svolgersi storico. Motivo questo per cui Spirito, dopo avere esaltata l'originaria spinta d'amore del cristianesimo, poi trova che il permanere dei giudizi di valore riportano l'esperienza del cristianesimo al vecchio intellettualismo di tipo ellenistico. Lo stesso intellettualismo contro cui il cristianesimo era nato. Ma è proprio vero che il cristianesimo ha tradito la promessa di non giudicare fatta alle origini? Bontadini non sembra d'accordo su tale punto e giustamente rileva come il cristianesimo « ha fin dalle origini, una sua sapienza, ciò che condanna non è perciò la sapienza come tale — la quale è anzi uno dei doni dello Spirito Santo, insieme con la scienza, il consiglio, o giudizio, e l'intelletto! — ma la falsa sapienza mondana »²⁸. Ma Spirito ribatte il concetto a lui caro: il cristianesimo non ha saputo mantenere « la purezza del proprio principio » ed anche esso fallisce nella sua missione perchè riafferma la metafisica e se vi è metafisica « ...v'è criterio di giudizio e quindi possibilità di giudicare »²⁹. Così il cristianesimo rinunciando all'amore rinunciarebbe a sè stesso per ritornare a quell'intellettualismo moralistico che suole distinguere il bene dal male, il vero dal falso, il bello dal brutto ecc. E il giudizio è, per Spirito, sempre parziale perchè dare un giudizio significa *non comprendere*,

²⁷ Cfr. di G. DELLA VOLPE, *Hegel romantico e mistico*, Firenze 1929, p. 123, l'ottima analisi sull'amore in Hegel.

²⁸ Cfr. G. BONTADINI, *Ugo Spirito e la dissoluzione del problematicismo*, in *Rivista di Filosofia neoscolastica* del 1953, fasc. III, p. 216.

²⁹ Cfr. U. SPIRITO, *La vita come amore*, Firenze 1953, p. 36.

non giustificare, significa non immergersi nella *parte* per scoprirvi *la* totalità che in essa, sempre presente, opera. Invece la storia della civiltà cristiana è stata storia di severi giudizi, di scelte, di prese di posizioni che hanno diviso anzicchè unire l'umanità. Ciò ha fatto degenerare il cristianesimo in un'ideologia particolare che ha abbandonato la sua originaria comunione con la totalità. Tuttavia la questione sorge da un equivoco. Spirito, continuando a interpretare l'amore come unità indistinta e non come spinta verso l'unità, resta fermo alla concezione attualistica che, eliminando ogni rapporto ed ogni passaggio, riduceva tutta la realtà nella idea in atto, mentre il cristianesimo sembra soffermarsi nel rapporto divenire-essere, potenza-atto, parte-tutto. D'altra parte che Spirito non esca dalla posizione idealistica lo si capisce chiaramente quando afferma che il male « nasce non perchè c'è ma perchè lo si giudica tale... Togliete il giudizio e il male scomparirà »³⁰. Questo è il motivo per cui c'è come un fosso incolmabile tra l'amore di cui parla Spirito e l'amore cristiano. Infatti il cristianesimo è sete di realismo, anelito di giustizia, speranza di pace. Il cristianesimo avverte la finitudine, soffre la miseria, nega l'ingiustizia e certamente non in nome di un legalismo conservatore. Giudica negativamente il formalismo degli scribi e dei farisei perchè sa che la legge è sempre parziale, imperfetta e non coincide mai con il giusto. Tuttavia la legge è necessaria perchè rappresenta il tentativo degli uomini di realizzare la giustizia. Cristo accetta la croce che duramente gli viene gettata sulle spalle da Pilato, ma l'accetta perchè perdona e non perchè Pilato con la sua indifferenza qualunquistica sia nel giusto. Eppure, secondo l'interpretazione di Spirito, chi più di Pilato potrebbe dirsi cristiano? Egli non giudica, con guardo indifferente contempla le sofferenze altrui senza farle proprie, la gioia ed il dolore, la vita e la morte sembrano non toccarlo. Nè lo tocca la sofferente figura del Cristo. La folla forsennata grida: Cristo sulla Croce. E sulla croce Cristo sia, risponde Pilato. Certo Spirito dà un suo proprio significato alle parole e può essere che chiami amore l'ineffabile atteggiamento di Pilato. Bene! Ma quale differenza enorme fra l'amore di Cristo che, nel travaglio della sofferenza, perdona cioè supera, con un immenso slancio che lo accomuna al fratello, il diaframma che da questo lo divide e l'amore di Pilato che non è altro che egoistico amore di sè stesso, sprezzante di-

³⁰ Cfr. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 244.

stacco dal prossimo, contemplazione narcisistica della propria perfezione. L'amore di cui parla Spirito è un'amore statico, gelido nella sua completa unità, che non si dà perchè non trova l'altro a cui darsi, che non si realizza perchè è già tutto realizzato (o tutto da realizzare, e seconda dei punti di vista). Ciò perchè, malgrado tutto, Spirito odia le differenze e, preso dalla contemplazione di quello che è per lui l'amore, gli ripugna il fatto che uno possa salvarsi perchè ha agito bene mentre un altro possa dannarsi perchè ha agito male. « Dalla universalità dell'amore, — egli rimprovera al cristianesimo, — si ritorna alla individuazione del peccatore e del salvato, e cioè alla particolarizzazione dell'uomo che si distingue dagli altri uomini in funzione di un particolare destino »³¹. Da buon meccanista gli sembra una palese contraddizione il fatto che un unico divenire, un unico destino, cioè un destino che necessariamente lega a sè tutti, possa invece svincolare alcuni. Così dicendo però palesemente dimostra di trascurare un altro elemento essenziale del cristianesimo e cioè la volontà, la libertà di scelta e di giudizio, quello spazio vitale che, nel ferreo svolgersi della natura, ci consente un salto di qualità e ci lascia liberi di amare o di non amare. Perchè insieme ad Abele c'è anche Caino. Caino ed Abele non si differenziano per la possibilità di amare o di odiare ma per il modo con cui hanno agito, per il modo cioè con cui hanno amato o hanno rinunciato all'amore. L'amore non può che manifestarsi nelle opere. E poichè per il cristianesimo fede e opere, grazia e amore sono elementi inseparabili l'uomo può salvarsi e non, ed in questo sta il tormento della sua coscienza, l'angoscia della sua esistenza sempre tesa spasmodicamente a *conquistare* la verità e quanto più sarà vicino ad essa, tanto più all'orgoglioso sussiego succederà l'umile consapevolezza. Ma da Spirito, fermo nella sua posizione contemplativa, l'amore non è inteso come dinamismo, come slancio vitale, è inteso invece come congelata, eterna, immobile presenza. Ed è per questo che Spirito rovescia la colpa di averci condotto a questo stato di esasperato individualismo su coloro che hanno istituzionalizzato il cristianesimo. Tutta la civiltà occidentale è figlia del cristianesimo e tutta la civiltà occidentale è colpevole, per Spirito, di avere diviso l'umanità. Di avere portato l'uomo alla esaltazione del proprio io. Dopo la mistificazione del vero messaggio di Cristo, dopo l'abbandono della rivoluzionaria spinta unificatrice

³¹ Cfr. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 54.

dell'amore, dopo il trionfo del giudizio, che inevitabilmente porta con sé la distinzione, lo spirito di amorosa comunione è andato perduto e l'uomo orgogliosamente si è messo al centro dell'universo. Questo egocentrismo che per Spirito « ha dissolto la più grande esperienza del divino »³² è stato portato avanti da coloro che hanno amato dirsi cristiani senza esserlo realmente. Elementi di narcisistica autoammirazione ci sarebbero in S. Paolo. Qui Ugo Spirito ci ricorda quel passo in cui S. Paolo raccomanda: « Siate miei imitatori, o fratelli, ponete in mente quelli che si conducono secondo il modello che avete in noi »³³ ed afferma che in ultima istanza S. Paolo « ... sente di essere illuminato dalla grazia di Dio e, in Cristo elogia se stesso »³⁴. E come S. Paolo così pure sarebbe ricaduto nell'intellettualismo dommatico e nell'orgogliosa presunzione egocentrica S. Agostino perchè non ha saputo resistere alla tentazione di giudicare e di riaffermare l'io in contrapposto a Dio e cioè alla totalità. Ma per Spirito chi crede nell'unità e nell'intima connessione del tutto non può contrapporre a questo la parte e cioè l'io. S. Agostino « ... ha compreso questo come forse nessun altro e ha reagito al proprio egocentrismo con l'assolutizzare la grazia divina e la predestinazione »³⁵ in tal modo S. Agostino avrebbe avuto il merito di tentare di compiere la più radicale negazione dell'io come essere autonomo che può contrapporsi a Dio. Però, nonostante la sua buona volontà, il suo non rimane altro che un tentativo fallimentare quando « il *sum* si pone in un primato irriducibile e non c'è riconoscimento esplicito o spietata confessione che valga a mutare il carattere dominante della filosofia di S. Agostino » per cui « se il protagonista dichiarato dell'opera di Agostino è Dio, il protagonista effettivo è lui stesso, sempre in primo piano, nel bene e nel male, come autore e come peccatore »³⁶. Il fatto è che Spirito ha vissuto profondamente il dramma della filosofia, che poi è il dramma di tutti gli uomini, e lo ha fatto proprio. Ha compreso che il vero ed unico grande problema che ha tormentato sempre, in ogni epoca, in ogni età, i filosofi è, ed è, sempre stato quello del credere o nella libertà della totalità o nella libertà

³² Cfr. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 56.

³³ Cfr. S. PAOLO, *phil.* III, 15, 17.

³⁴ Cfr. U. SPIRITO, *La vita come amore*, Firenze cit., p. 56.

³⁵ Cfr. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 69.

³⁶ Cfr. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 66.

del singolo. Questo era il punto che bisognava risolvere: o credere in un processo in cui le parti fossero strettamente legate in un rapporto di necessità, un processo che non lasciasse nessuna libertà al singolo, ovvero credere nella libertà dell'uomo, credere nelle sue molteplici possibilità da contrapporre alla intransigente prepotenza della natura. Ora è vero che il cristianesimo aveva cercato di sintetizzare queste due posizioni antietiche, è vero che accanto al Dio-Padre che non perdona aveva messo invece il Dio-Figlio che tutti perdona, è vero che accanto alla ineluttabilità di quanto doveva necessariamente accadere aveva posto la volontà come immenso patrimonio lasciato all'uomo per ottenere con sforzo e con buona volontà la salvezza. Ma, come abbiamo visto, tutto ciò non basta a far credere a Spirito che il cristianesimo abbia apporato, rispetto al problema principale libertà-necessità, alcunchè di nuovo perchè avrebbe obliato la originaria e unificante spinta dell'amore per ritornare a riaffermare la libertà e cioè l'egoismo dell'io, la rivolta della parte contro il tutto. Spirito non ammette possibilità di conciliare la libertà della parte con la necessità del tutto e quindi partendo da tale presupposto *giudica negativamente* (ma come fa poi a giudicare date le sue precedenti affermazioni?) le esperienze del cristianesimo dopo Cristo. Non si salva nemmeno la riforma. Infatti la riforma riapre i problemi che la chiesa cattolica aveva soffocato. Si riapre il problema della grazia e della predestinazione. Non *libero arbitrio* ma *servo arbitrio*, non soggettività ma totalità. Mentre l'egoismo viene soffocato « la presenza di Dio torna ad invadere tutta la coscienza e il credente non può non avvertire la propria nullità.

La negazione del dualismo è totale e la predestinazione risolve completamente la volontà dell'uomo in quella di Dio »³⁷. Ma ancora una volta l'intellettualismo risorge indomabile. Il credente rivendica a sè autonomia di giudizio onde il carattere più significativo della riforma è nella rivendicazione della libertà dell'io. Così anche « il dramma della Riforma si attenua e scompare, come già quello di Agostino, nell'ulteriore processo storico e l'intellettualismo torna a trionfare »³⁸. La Controriforma non tocca nemmeno il problema della necessità della eliminazione del particolare, dell'io. Il giudizio viene riaffermato e

³⁷ Cfr. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 100.

³⁸ *Op. cit.*,

tutto si risolverà, per Spirito, nel « tornare a spostare l'accento da Agostino a Tommaso. La così detta Controriforma non ha da negare o da affermare la centralità dell'io ma soltanto da correggere l'interpretazione »³⁹. Così si arriva alla civiltà dei nostri giorni in cui la vita moderna pone in primo piano l'io, pone l'uomo al centro del mondo e di fronte al mondo. L'uomo del XX secolo sfida la natura e sfida Dio e si fa orgoglioso, fiducioso come è nella propria libertà. Così pure l'io dell'umanista come quello dell'artista è « ... l'io senza il tu, l'io contro il tu. Non affratella ma distingue. Non accomuna nella sofferenza della realtà, ma solleva nell'incanto del sogno »⁴⁰. L'idealismo, come abbiamo già detto, avrebbe compiuto, secondo Spirito, il più grande sforzo che si sia mai tentato per giungere a una nuova concezione dell'io superando l'individualismo. L'attualismo sembra risolvere ogni particolare nell'unità dell'atto del pensiero. Ma anche nell'attualismo l'antinomia risorge e si riafferma nella distinzione, già rilevata, tra io empirico ed io trascendentale. L'attualismo, partito con una grande carica antintellettualistica si conclude mestamente quando, nel tentativo di saldare ogni particolare nella totalità dell'atto puro, non fa altro che raddoppiare il concetto di Dio e il concetto dell'io e « dicendo io, dice a volta a volta io trascendentale e io con nome e cognome, io come soggetto e io come oggetto, senza tuttavia saper distinguere quando sono soggetto e quando sono oggetto, perchè sono l'uno e l'altro tanto nel primo quanto nel secondo caso. La sintesi si rivela apparente e non posso fare altro che trascorrere dall'un termine all'altro. L'antinomia si è riaperta e con essa l'assurdo »⁴¹. Ripercorrendo così tutte le passate concezioni dell'amore, Spirito rivela appieno quel che egli intende per amore. Amore è unità, mancanza di frattura, e, in ultima analisi, indifferenza. Spirito critica e contesta, anche rispetto al problema dello amore, l'attualismo ma perchè non ha mantenuto quel che aveva promesso, perchè rifà le distinzioni. L'amore incondizionato di Spirito per l'amore è talmente grande da trasformare il sacrificio del dono in passiva contemplazione di quello che per lui è l'amore. Così quello che era un atto di generosità per eccellenza: un darsi, diviene nelle mani di Spirito una manifestazione di avarizia: un ricevere e un conservare.

³⁹ *Op. cit.*, p. 101.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 96.

⁴¹ *Op. cit.*, pp. 136-137.

Mancando le differenze, mancando la distinzione tra soggetto amante ed oggetto amato l'amore declina in un mesto tramonto di solitudine.

7. - FRA COMUNISMO E NICHILISMO.

Spirito ha dedicato molta attenzione al problema del comunismo. Così in campo teoretico come in campo sociale le sue cure sono andate alla definizione del totale, dell'organico, del *comune*. La vita associata, la vita vissuta da tutti con tutti e per tutti, è la sua aspirazione. Vita di partecipazione, dunque, e di comprensione. In ciò si differenzia da una certa tradizione contrattualistica che voleva gli individui associati più per necessità esteriori, più per opportunità che per aspirazione interiore. Si è già visto come aveva indirizzato la sue critiche contro il liberismo economico e contro l'economia di mercato colpevoli di dividere più che unire, di odiare più che di amare, di distruggere più che di costruire. Mal sopporta il particolarismo e l'individualismo che contrapponendo l'io al tu creano le premesse per uno scontro frontale tra le varie parti tra di loro. Per ciò Spirito si interessa a quelle filosofie che, nella storia dell'umanità, hanno condotto lo sforzo massimo per realizzare una società di eguali, una società comunista. Da questo punto di vista lo sforzo massimo è rappresentato dal marxismo. Ma l'istanza marxista è, ed in questo ha ragione Spirito, istanza profondamente cristiana. A coloro che potrebbero obiettargli come da Marx la religione venga considerata *oppio dei popoli*, Spirito, risponde che ciò è avvenuto perchè la religione cristiana, così come storicamente si è venuta affermando, non è servita più ad instaurare la fratellanza e l'eguaglianza fra tutti gli uomini. Quando si contrappone il cristianesimo al marxismo si commette l'errore di contrapporre due filosofie che contrapposte non sono perchè quando il marxismo dice di volere combattere la religione non combatte contro Cristo « ma contro coloro che in nome suo vogliono mantenere il dualismo di ricco e povero, di padrone e servo. Che poi invece di Cristo si parli della materia ha una importanza opposta a quello che si crede e proprio in senso cristiano. Se infatti il nome di Cristo fosse servito a instaurare davvero la fratellanza, non sarebbe stato necessario ricorrere al mito della materia. Al di là dei miti c'è una metafisica cristiana, e questa si vede dai

suoi frutti »⁴². Però anche il marxismo, come pure il cristianesimo, ha smarrito il vero significato del messaggio del Cristo. In tal modo avrebbe perduto il senso dell'amore come indifferenziata passione per la totalità capace di soppiantare il giudizio. Il marxismo non sarebbe riuscito ad assumere una fisionomia idonea a distinguerlo dalle metafisiche e dagli ideali borghesi per cui sarebbe veramente difficile « come e dove ritrovare un principio metafisico originale, capace di caratterizzare il marxismo al di là delle filosofie che hanno informato di sé la storia del liberalismo e della democrazia degli ultimi centocinquanta anni »⁴³. Il marxismo si presenta come capovolgimento completo della dialettica hegeliana. Non nel monarca ma nella totalità degli individui che formano l'unità sociale si concretizza l'autocoscienza della storia. Ma il grado di autocoscienza raggiunto dai singoli non è uguale per tutti. Il comunismo quindi si trasforma in un ideale proiettato in un futuro che, per una strana ironia della sorte, si pone, ogni qualvolta si crede di averlo raggiunto, sempre più lontano. Così per Spirito, ritornerebbe la vecchia distinzione intellettualistica fra il male da combattere e il bene da realizzare mentre si riafferma il motivo della coscienza, e quindi dell'adesione che ognuno dà come persona, che ripristinerebbe l'ideologia individualistica contro cui il comunismo marxista è insorto. Per comprendere sino in fondo il marxismo ed i suoi vizi di intellettualismo e di particolarismo « occorre riflettere sulla via percorsa e riconoscere che in esso sono presenti, come componenti costruttive, il cristianesimo, per un verso, e la metafisica borghese per un altro verso. Questa la doppia origine del marxismo, la cui ideologia si dibatterà a volta a volta tra l'uno e l'altro polo senza riuscire a superare davvero il dualismo »⁴⁴. Il comunismo marxista si pone, dunque, non in posizione antinomica alla rivoluzione dell' '89, ma come il momento conclusivo di un'unica istanza. Il proletariato rivendica per sé lo stesso grado di benessere della borghesia e in definitiva il proletariato vive della speranza di diventare borghese. Il dire che il regime sovietico si è imborghesito non è altro che il « riconoscimento di un progressivo riaffermarsi della metafisica dell'io propria della ci-

⁴² Cfr. U. SPIRITO, *Il comunismo*, Firenze 1965, p. 130.

⁴³ *Op. cit.*, p. 157.

⁴⁴ Cfr. U. SPIRITO, *L'avvenire del comunismo*, in *Giornale critico della filosofia italiana*, fasc. I del 1967, p. 82.

viltà borghese di cui il marxismo è, nonostante tutto, essenzialmente figlio. Ed è altrettanto chiaro che la tendenza borghese rinnegata dalla generazione dei padri, tende via via a prevalere nella generazione dei figli e in quella dei nipoti, per le quali l'ideale rivoluzionario non può più avere il vecchio significato messianico »⁴⁵. Così il marxismo cade nel revisionismo. La fede messianica prende le sembianze di utilitarismo. L'io avido di beni di consumo e di *comforts* si contrappone come prima e più di prima al tu. L'egoismo, appena sopito, esplode e l'istanza rivoluzionaria viene soffocata. Quindi il marxismo, partito anch'esso da un'esigenza antiborghese ed antiegoistica, si rivela ancora più pericoloso perché, più che l'ideologia borghese, porta alla divisione ed alla rottura. Infatti il marxismo parla al proletariato di coscienza di classe, di conquista del potere, di lotta alla borghesia ed allo sfruttamento di classe. Giudica ciò che è bene e ciò che è male. Ci dice quel che si deve fare e quel che non si deve fare. Esso, quindi, divide e non unisce. Ma, per Spirito, l'ideale comunista è altra cosa. Il suo è il problema di come passare da un io diviso dal tu ad un io ed un tu comunitari, mentre invece « quest'altro tu è quello che non riesce a determinarsi con chiarezza nel comunismo di Marx e di oggi. Non è il tu in cui credeva Francesco d'Assisi e che gli consentiva di realizzare il comunismo rinunciando ad ogni comfort e sposando la povertà; non è il Dio del cristianesimo in virtù del quale dobbiamo sentirci tutti fratelli; non è neppure il Dio dell'attualista, che ci consente di relegare nella sfera dell'empirico la nostra persona particolare. Non è niente di tutto questo anche se vive in qualche modo dei residui di tutto questo: ma non riesce ancora ad essere qualcosa che a tutto questo si contrapponga come un ideale più grande e, soprattutto, con una certezza metafisica maggiore. Sicché di fronte a un tu più o meno indeterminato, a un vago ideale sospinto verso un avvenire ancora remoto, a un mito che non giunge ad acquistare il fascino di quelli tramontati, nulla di strano che l'io del proletario ripieghi anche lui nella propria immediatezza e faccia la voce grossa, e giudichi, e corra dietro al denaro, e cerchi di adeguare la propria vita a quella del borghese cui guarda con invidia e con odio. Anche il proletariato ha detto *ego sum* ed è diventato vittima dell'intellettualismo moderno.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 85.

Anche l'ignorante ha perduto il regno dei cieli »⁴⁶. Ma, anche in questa critica al comunismo marxista, Spirito rivela gli stessi errori, che già rilevavamo, di intellettualismo, anche se una accusa di questo tipo potrebbe sembrare paradossale, perché la sua mentalità resta tuttavia permeata di attualismo gentiliano. Egli dice di amare, anche in questo caso, la comunità, ma in verità non ama che una comunità indifferente. Accusa il marxismo di invitare all'odio più che all'amore, alla divisione più che alla comunità. E tuttavia rileva come questi errori del marxismo siano causati da un errore ancora più grande: il desiderio di giudicare. Infatti, come il cristianesimo, anche il marxismo giudica e giudica un male la divisione in classi, lo sfruttamento, la utilizzazione e la strumentalizzazione di un uomo da parte di un altro uomo. Il fatto è che il marxismo giudica un male la divisione in classi sol perchè giudica un bene la società senza classi, l'eguaglianza tra gli uomini, l'armonia tra le parti. Il problema che si pone il marxismo non è quello di contemplare un'armonia fittizia che non trova corrispondenza nella realtà, bensì è quello di agire bene, di adeguare il reale al giusto. Spirito invece, erede dell'idealismo, non tollera le fratture, non sopporta le libertà, aborrisce le rivoluzioni. Compiacendosi di avere saldato, nelle volute del suo pensiero, il reale al razionale mal si adatta alla verifica. Constata, diagnostica, rileva le malattie che tormentano l'umanità ma non sa o non vuole curarle. Il povero è povero e non può essere altrimenti che povero, il prepotente è prepotente e non può essere altrimenti che prepotente. Par che dica: « che ci volete fare, così va il mondo ». Ma nell'accettazione di tale stato di fatto si può non cercare di costruire una comunità più comunitaria della presente? Si può non tentare di costruire una società più giusta? In questo tentativo, in questo sforzo, in questa lotta titanica e senza fine tra libertà e necessità sta invece lo spirito del cristianesimo, come del marxismo, che Spirito si rifiuta di accettare. Spirito non ama gli eroi e nemmeno i martiri. I santi, poi, lo lasciano indifferente. Non capisce il sacrificio e quindi lo elimina, lo cancella dalla *sua* realtà. Se per lui non esiste non esisterà per nessuno. Cerca di eliminare tutto ciò che non approva. A Spirito comunque va dato atto di aver compreso, forse prima ancora di tanti altri ed in un periodo di sco-

⁴⁶ Cfr. U. SPIRITO, *La vita come amore*, op. cit., p. 149.

muniche, come il marxismo si nutrisse della stessa linfa del cristianesimo. Perciò Spirito se rigetta l'esperienza marxista la rigetta solo in quanto cristiana.

Resta il fatto che questo tentativo di liberarsi della civiltà cristiana, identificandola con il male, pur recando un'impronta personale, non è sostanzialmente nuovo. Anche Nietzsche parlava di *innocenza del divenire*. Anche per lui il vero ateismo doveva segnare la rinuncia a pensare per valori. Per Nietzsche il cristianesimo aveva accentuato il sentimento della colpa per cui un vero e radicale ateismo riscattando l'uomo dal sentimento di colpa gli avrebbe spalancato la porta della innocenza, dell'assoluta libertà, dell'onnipotenza. « L'apparizione di Dio cristiano, affermava Nietzsche, ... ha fatto comparire sulla terra nella più grande misura possibile il sentimento della colpa. Supponendo che noi siamo entrati in un movimento contrario, sarebbe quindi lecito... dedurre dall'inarrestabile decadenza della fede nel Dio cristiano la convinzione che già ora vi sia una notevole decadenza della coscienza umana della colpa: non è anzi scartabile l'ipotesi che la compelta e definitiva vittoria dell'ateismo possa liberare l'umanità da questo sentimento di colpa verso il suo principio, la sua causa prima. L'ateismo e una specie di seconda innocenza sono due termini connessi »⁴⁷. Appare dunque chiaro che, anche se i punti di partenza da cui parte Nietzsche sono diversi da quelli da cui parte Spirito, tuttavia molto simili sono le conclusioni. Infatti, se è vero che Spirito dice di partire dall'esigenza di riaffermare il vero cristianesimo mentre invece Nietzsche dice di voler distruggere il cristianesimo, pur tuttavia hanno in comune la cosa più importante e cioè il desiderio di eliminare il giudizio che poi è la vera essenza del cristianesimo. E come Spirito approderà ad un tipo di scientismo capace di garantirgli la costruzione in laboratorio di un uomo perfetto così Nietzsche finiva nell'etica del superuomo per il quale le masse altro non erano se non mezzo per l'affermazione della propria potenza. Affine al giudizio di Nietzsche sul marxismo è anche il giudizio di Spirito. Se Spirito infatti dichiara il marxismo l'ultima delle metafisiche cristiane perché è in esso presente una metafisica che implica un pensare per valori, anche Nietzsche trovava che il comunismo marxista esclude il nichilismo e torna al

⁴⁷ F. NIETZSCHE, *Zur Genealogie der Moral*, II, aph, 20.

teismo perché riapre il conflitto fra bene e male, ideale e reale. Nietzsche comprendeva bene come il fare rivoluzioni significasse credere in un giusto da realizzare, distinguere bene e male. Così Nietzsche condannava il marxismo, ma solo in quanto portatore dei valori cristiani, perché « sono i giudizi di valore cristiani che ogni rivoluzione non fa che tradurre in sangue e in delitto »⁴⁸.

Il non operare delle scelte, il non pensare per valori, il non rispondere alle domande, il che equivale a dire il non porsi nemmeno il problema, forse può significare la felicità. Adamo ed Eva erano felici nel loro Eden incantato fino a quando non sorse in loro la domanda e con questa il dubbio e, con il dubbio, l'incertezza e l'angoscia. Ma allora, e questa sembra l'invocazione di Spirito, come pure di Nietzsche, perché non tornare alla sapienza di Adamo prima che il dubbio cominciasse a corrodere il suo cervello? Ma la sapienza di tutto, la mancanza di differenza tra conoscente e conosciuto, fra cose da conoscere e cose ormai note, la eliminazione conseguente di qualsiasi differenza tra soggetto ed oggetto, di io e tu può significare *totale identità* ma non significherà mai comunismo perché invece comunismo può solo significare tentativo di unire ciò che è diviso. Ora è ben chiaro che quando le parti già fossero così strettamente unite le une alle altre sì da identificarsi non ci sarebbe più comunismo perché non ci sarebbe più nulla da rendere in comune. L'uomo, fin tanto che è in vita, può aspirare ad una vita tanto più sociale possibile, quanto più in comune possibile, ma non ad una vita identica a quella di un altro uomo. La sapienza di Adamo in quanto sapienza senza dubbio non era di questo mondo. Noi uomini possiamo tendere all'unità, alla indifferenza, al tutto, ma non siamo il tutto e non possiamo confondere una nostra esigenza (quella di tendere al tutto) con qualcosa di storicamente realizzabile. Solo in un modo entriamo nell'identica, immobile staticità dell'Essere: con la morte. Così solo la morte può significare sapienza del tutto, presenza della verità. Ma se Nietzsche nella sua spasmodica e tormentata esistenza portò alla estrema conseguenza del suicidio il suo essere può dirsi che il nichilismo sia comunitario? Certamente il suicidio, come negazione della parte, è una affermazione della totalità e quindi è certamente un atto *totalitario* ma non *comunista* perchè escludendo la relazione esclude l'altro.

⁴⁸ Cfr. F. NIETZSCHE, *op. cit.*

8. - FRA ONNICENTRISMO E SOLIPSISMO.

Spirito dopo un ventennio di speculazione in chiave problematicistica è costretto a compiere un'altra svolta. Se una lunga esperienza filosofica lo ha lasciato ancora nel problema tuttavia, dopo le serrate critiche a lui rivolte d'ogni parte, gli fa capire che anche l'affermare l'esistenza del problema è un uscire dal problema, è una soluzione del problema. D'altra parte ogni soluzione gli appare ancora come mito, ma poiché la conclusione veramente radicale del problematicismo coincide col nichilismo, cerca di compiere un'altra svolta che possa consentirgli l'affermazione e con essa il dare un significato alla ricerca. Si accorge del fatto che se si vuole uscire dalla pura negatività, se si vuole affermare, « bisogna pure che si cominci il cammino in una qualche direzione. Non si vede come si potrebbe fare altrimenti »⁴⁹. Ma la direzione in cui ci si avvia, tiene a chiarire Spirito, non esclude la possibilità di una diversa soluzione perché « l'ipotesi è concepita in modo tale da conciliarsi con l'istanza dell'infinita apertura, e perciò con il significato più profondo del problematicismo »⁵⁰. Un problematicismo radicale dubita di tutto, non può affermare perché non sa. Ma Spirito rileva ora come in realtà nessuno possa non sapere il suo proprio dubitare ed allora occorre distinguere fra il dubbio su ciò di cui si parla, e il dubbio sullo stesso parlare. Il fatto che noi parliamo, ci esprimiamo, è incontestabile com'è incontestabile il fatto che in ogni parola, in ogni espressione è presente il tutto. Spirito ci rivela: « Non posso dire una sola parola senza dare ad essa valore assoluto. La mia parola è necessariamente affermativa in senso perentorio e non mi è dato pronunziare una qualsiasi negazione senza che essa sia sorretta da una affermazione esplicita o implicita. ... Se parlo, cioè se vivo, ho fede assoluta in quello che dico.

Se davvero non sapessi, non potrei che tacere. Il silenzio della morte »⁵¹. Al non so, succede quindi il non posso non sapere. Al tutto relativo, il tutto assoluto. Nasce l'onniceentrismo per cui ogni segno,

⁴⁹ Cfr. U. SPIRITO, *Dal problematicismo all'onniceentrismo*, in *Giornale critico della filosofia italiana*, del 1959, p. 61.

⁵⁰ *Op. cit.*

⁵¹ *Op. cit.*, p. 63.

ogni espressione, ogni fatto è una manifestazione del tutto in esso implicito. « Nell'atto di pronunciare una parola, dice Spirito, nel rendere esplicita la sua nuova posizione filosofica, tutta la mia realtà, e perciò tutta la realtà di cui sono espressione, vive in quella parola e soltanto in essa, sicché essa, vivendo del tutto, non può non avere valore assoluto, non può non essere l'assoluto »⁵². Ma ogni parola, se è sempre assoluta, nel senso che in essa è sempre presente il tutto, è anche sempre relativa, poiché una volta che è *detta*, una volta che è ridotta ad una precisa formula linguistica decade dal centro alla periferia. Così avviene che « .. la parola pronunciata che sia, diventa oggetto di una nuova considerazione che si incentra in una nuova parola di fronte alla quale la prima diventa elemento periferico, parola tra le parole, e perciò in relazione alle altre, che tutte si raccolgono nel foco del diverso atto, del diverso centro assoluto »⁵³. Spirito avverte i pericoli del relativismo e del nichilismo come potenziali sviluppi della sua teoria ed esorta affinché ci si guardi « dal giudicare l'ipotesi onnicentrica come sostanzialmente affine al relativismo; essa al contrario ne rappresenta il capovolgimento; infatti per l'onnicestrismo non tutto è relativo ma tutto è assoluto, perché ogni cosa partecipa del tutto ». Ma il suo appello risulta inadeguato ad arrestare lo sviluppo logico delle premesse onnicentriche e vana è la giustificazione che di queste egli ci dà. Infatti il dire che tutto, che ogni cosa, è un assoluto non equivale a dire che ogni cosa è relativa? L'elevare ogni parte a tutto, al centro di ogni realtà, non vuol dire anche negarle un effettivo e reale significato? Ogni cosa, come ogni espressione, non diciamo noi che è significativa solo in quanto ha un significato per l'altro? E se invece una cosa ha un senso solo per se stessa, che vuol dire che essa è assoluta se non che essa è assolutamente relativa e cioè irrilevante o, assolutamente inesistente, per le altre cose? Come si vede, l'onnicestrismo porta diritto a quel relativismo che Spirito paventa, motivo per cui risulta meno che mai giustificatorio l'affermare che l'onnicestrismo intende « unificare il processo umano e quello naturale in modo che tutte le espressioni della realtà siano insieme concepibili come centri del tutto »⁵⁴. Infatti, come possono essere unificate parti che già sono tutto e

⁵² *Op. cit.*, p. 69.

⁵³ *Op. cit.*

⁵⁴ Cfr. U. SPIRITO, *L'uomo e la natura*, in *Giornale critico della filosofia* del 1959, p. 296.

cioè insuscettibili di ulteriori unificazioni è un mistero che Spirito non ci chiarisce. Ciò che assilla Spirito è sempre un unico problema: come arrivare alla unità senza passare attraverso la molteplicità. Vorrebbe annullare le differenze, vorrebbe negare la molteplicità nel suo divenire, ma questa tenacemente gli si pone sempre dinnanzi. Allora Spirito non si dà per vinto ed anzichè rassegnarsi a prendere coscienza dei due termini del rapporto parte — tutto elimina forzatamente il rapporto ma nello stesso tempo elimina le parti elevandole a tutto. Il nuovo concetto di verità che nasce dall'onnicentrismo, supera, secondo Spirito, il solipsismo. L'angoscia e la solitudine nascono infatti dalla persuasione che solo la mia parola sia la verità, ma se penso che « ogni parola è verità, l'unità del mondo sarà implicita in essa e la comunicazione di tutto in tutto diventerà un inoppugnabile dato di fatto »⁵⁵. Ciò però non fa che complicare e rendere meno chiaro il pensiero di Ugo Spirito. Se da una parte infatti ci rende manifesta la sua intenzione di uscire fuori dal relativismo e di superare il conseguente solipsismo, dall'altra non ci fornisce gli strumenti per uscire dalla solitudine più angosciata. Che differenza v'è infatti fra il pensare che solo la mia parola è verità e l'affermare che ogni parola è la verità? Non è la stessa cosa affermare che ognuno è una totalità e che ogni parte è una parte isolata? Ma se ogni parte è una totalità a sé stante come fa ad entrare in relazione con le altre totalità? E chi mi garantisce che io non sia l'unico? D'altra parte su quale garanzia si fonda la veridicità della sua affermazione Spirito non dice, anzi ci tiene a sottolineare il fatto che l'onnicentrismo è ancora ipotesi « ... e soltanto ipotesi. Si aggiunga che il carattere ipotetico non è suscettibile di superamento e di verificabilità. E' un'ipotesi inverificabile. E si badi bene che l'unificabilità non costituisce il suo limite, ma la sua intrinseca coerenza. Dato infatti, il concetto di verità che essa implica, dev'essere necessariamente escluso ogni processo di riconoscimento della sua adeguazione ad altro. La verificaazione importa un confronto, un rapporto che può essere soltanto di parte con parte, e qui invece è in questione il tutto per sua natura indefinibile »⁵⁶. Dunque si ripete ancora una volta il motivo predominante della speculazione spiritiana in cui l'ipo-

⁵⁵ Cfr. U. SPIRITO, *Dal problematicismo all'onnicentrismo*, op. cit., p. 73.

⁵⁶ *Op. cit.*

tesi, il problema, il dubbio sono originari rispetto alla risoluzione ed al giudizio. Inoltre, posto come principio fondamentale dell'onnicentrismo il *principio di non esclusione*, Spirito finisce implicitamente col riconoscere ad ogni filosofia lo stesso valore in quanto ogni filosofia è espressione e manifestazione del tutto. Così però coerentemente dovrebbe riconoscere la stessa validità ad ogni filosofia che negli l'onnicentrismo. D'altra parte, per ammissione dello stesso Spirito, « anche l'onnicentrismo, come ogni altra filosofia, passerà alla periferia di ogni nuova filosofia, sia essa consenziente o dissenziente. Anche il consenso più esplicito e più ortodosso sarà in effetti, un'altra parola »⁵⁷. Spirito vorrebbe sottolineare la sua ansia di ricerca e la sua disponibilità alla scoperta della verità quando, constatando l'autodistruzione di una posizione portata alle estreme conseguenze, impone una nuova svolta al suo itinerario filosofico. Allora ammette che il problematicismo « si è trasformato per il riconoscimento delle impossibilità di problematizzare se stesso e per la constatazione del dogmatismo della posizione ipercritica, potrà avere diversa l'ipotesi dell'assolutezza di ogni parola »⁵⁸. Ma è poi vero che il problematicismo si è trasformato? Assolutizzare ogni parola non ha lo stesso significato che rendere dubbia e problematica ogni affermazione? Ed in entrambe le due affermazioni non viene a mancare, come già rilevato, la relazione tra parte e tutto, tra vero e falso, tra giusto e ingiusto? Non è sempre stata tale relazione garanzia di rispetto delle altrui opinioni ove si riconosca essere la nostra opinione solo una parte rispetto al tutto? Non è contraddittorio affermare la coesistenza di innumerevoli tutti? Come un tutto può essere un tutto se c'è un altro tutto a limitarlo? A questo punto l'antinomia si rivela nuovamente inevitabile ed insuperabile. Ed infatti Spirito dichiara che l'onnicentrismo è ipotesi e un'ipotesi provvisoria. Così ritorna al vecchio punto di partenza. Le sue antiche insoddisfazioni si sommano alle nuove e l'affermazione onnicentrica per cui ogni parte è elevata a tutto comincia a sbiadire per lasciare il posto alla negazione di ogni verità e di ogni valore.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 74.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 75.

9. - FRA FILOSOFIA E SCIENZA.

Quando la ragione fallisce, quando ci sembra di non poter nulla sapere e nulla affermare, quando prostrati ci abbandoniamo allo sconforto ed alla inattività perché crediamo che tutto si sia fermato, non ci accorgiamo che la vita continua ed il mondo, con le sue leggi necessarie, procede egualmente nel suo ritmo. Così che, quando ci risvegliamo, quando nuovamente apriamo gli occhi al mondo, allora ci sorprende che esso sia potuto sopravvivere al nostro sconforto. Una nuova fede ci pervade, una nuova sete di ricerca e di scoperta ci conquista. Passiamo il nostro momento galileiano e la natura che prima ci appariva un arcano misterioso, ora ci si rivela in dati matematici ed in misure geometriche. Alla sfiducia succede sempre la fiducia. Lo scetticismo si lega al dommatismo scientifico. E Spirito pure, arrivato alle soglie di un nichilismo di tipo nietzchiano e di un solipsismo radicale e che appariva senza appello, ritorna al suo leit-motif preferito: l'identità di scienza e filosofia.

Scienza e filosofia sono due termini antitetici che finora si sono contrapposti come due forme del conoscere. I tentativi di unificazione che finora si sono fatti, secondo Spirito, sono falliti perché hanno tentato di risolvere il problema sopprimendo uno dei termini. Invece non si tratterebbe di sopprimere uno dei due termini ma di unificare i due termini in una scienza onnicomprensiva. Erronea è pure la distinzione fra religione, filosofia e scienza che starebbe ad indicare una specie di tripartizione della realtà e quindi del conoscere. Invece la verità non può essere che una. « Il trinomio, dice Spirito, può disporsi in un ordine progressivo e mettere capo al termine finale di scienza, soltanto a condizione che il secondo termine comprenda il primo e il terzo i primi due »⁵⁹. Da ciò si comprende subito come la scienza sia lo strumento conoscitivo per eccellenza ma si comprende pure come la scienza di cui parla Spirito, almeno fino a questo punto, non sia la scienza degli empiristi capace di dare risposte basate sulle leggi fisiche e matematiche di quantità. Essa invece è una scienza capace di dare una risposta globale, cioè, una risposta metafisica. Eludere, sopprimere

⁵⁹ Cfr. U. SPIRITO, *L'avvenire della scienza*, in *Giornale critico della filosofia italiana* del 1961, p. 6.

la domanda metafisica non è quindi possibile, occorre allora vedere in quale sede possa essere soddisfatta. In fondo alla ricerca di ogni scienziato vive la domanda metafisica e non v'è scienziato che possa « cercare davvero senza tendere alla domanda e alla risposta metafisica. Non il fisico che scopre il mondo dell'infinitamente piccolo, né l'astronomo che spinge lo sguardo all'infinitamente grande.

Mondo finito o mondo infinito? Fisica e astronomia si pongono la domanda e tentano la risposta. Forse l'universo è finito, forse è soltanto forse. La risposta è dubitativa, ma proprio perché la domanda è metafisica »⁶⁰. Non più dunque conoscenza del tutto e conoscenza della parte, metafisica e fisica, filosofia e scienza, ma identità di entrambe. Il vecchio dualismo intellettualistico sarebbe così superato dall'intendere « la metafisica come scienza e la scienza come metafisica. Tutto e parte sono termini che non possono disgiungersi e chiunque cerca non può prescindere dal binomio indissolubile »⁶¹. Ma così affermando Spirito non si accorge di slittare verso posizioni dommatiche e totalitarie. Torna sui suoi stessi passi e, preso com'è dall'esigenza di intendere il processo del tutto dimentica, al solito, la parte. Ha fissa la sua mente sui problemi dell'universo e trascura il piccolo germe che di questo fa parte. Elevare la scienza e la filosofia ed in ogni caso eliminare ogni differenza fra i due sistemi conoscitivi significa o entrare nel mondo delle scelte, dei giudizi, dei valori e quindi fare filosofia e continuare a ravvivare una vivace dialettica ideologica che dura da quando l'uomo è stato uomo, oppure significa eliminare ogni contrasto, smussare ogni angolo, spegnere fittiziamente ogni processo dialettico in nome di una presunta unità del conoscere che ci viene dalla certezza dei dati quantitativi della scienza. Quindi unificare, o pretendere di unificare, scienza e filosofia può significare o eliminazione del mondo della scienza empirica, con un necessario ritorno alla superstizione dommatica pre-scientifica, oppure può significare l'eliminazione del mondo delle scelte e dei valori e la caduta nel mondo delle quantità dove non ha alcun valore né la volontà né il salto qualitativo. Si cadrebbe cioè nel misticismo scientifico. Ma Spirito ritorna all'affermazione già sostenuta, come già prima rilevavamo, nel 1929. La sua istanza è sempre quella: la scienza unisce gli uomini nell'unico discorso in cui essi possono concordare e cioè quello

⁶⁰ Cfr. U. SPIRITO, *Dal mito alla scienza*, Firenze 1966, p. 18.

⁶¹ *Op. cit.*, p. 19.

scientifico mentre la filosofia li divide. Per questo si deve tornare alla unità del sapere, alla scienza che deve essere intesa come « discorso univoco in cui gli uomini s'incontrano per la ricerca di un fine comune, con mezzi comuni »⁶². Scienza come metafisica dunque e metafisica come scienza. Ma subito sorge una domanda. Di quale metafisica si tratta? Certamente della metafisica scientifica, direbbe subito Spirito, perché essa sola unifica mentre le altre metafisiche dividono. Ma forse, a questo punto, non è chiaro che ad unificare nel senso che vuole Spirito non è la metafisica della scienza bensì la scienza empirica che con il suo linguaggio fatto di segni quantitativi vorrebbe ridurre il tutto a convenzionalizzazioni massimamente razionalizzate ed inequivocabili ove non possa non esistere che il consenso e la comprensione. Ma in poche parole questo non significa altro che accettare solo la propria metafisica elevata a sistema universale e non permettere agli altri nessun dissenso. Ulteriormente conferma del fatto che Spirito voglia sottomettere religione, filosofia, ideologia alla scienza, o anzi a quella che è la *sua metafisica* della scienza, ce ne viene quando, a chiarire meglio il suo pensiero, afferma che precisato il concetto di scienza in rapporto a quello di religione, di filosofia, e anche di ideologia politica « occorre precisare le condizioni necessarie perché la metafisica possa diventare scienza, e cioè discorso unico dei metafisici, che è quanto dire discorso unico degli uomini nel loro bisogno metafisico »⁶³. Né vale che Spirito, per evitare di cadere nell'intolleranza, affermi che come la verità scientifica è sempre verità ipotetica così « la filosofia diventa scienza quando le sue affermazioni acquistano la consapevolezza della loro ipoteticità »⁶⁴. Perché tale affermazione che sembrerebbe lasciare ampio spazio alla formulazione di ipotesi diverse sulla possibilità di intendere il reale in verità non salva la libertà dell'uomo, divenuto scettico e impotente, dalle prevaricazioni di un sistema massimamente razionalizzato e meccanicizzato. Per Spirito la certezza è saldata al dubbio, il vero al falso, il dommatismo scientifico allo scetticismo mistico. Non si può né affermare né negare e chi esclude « la possibilità della verità di una qualsiasi affermazione può dare all'esclusione in significato soltanto ad una condizione, e cioè a condizione di escluderla en-

⁶² *Op. cit.*, p. 21.

⁶³ *Op. cit.*, p. 22.

⁶⁴ *Op. cit.*, p. 22.

tro l'ambito delle verità ipotetiche dello stadio conoscitivo raggiunto »⁶⁵. L'atteggiamento dello scienziato di fronte alla realtà non può essere che il non giudicare. Il suo giudizio deve essere di comprensione e di giustificazione perché se invece « il giudizio è negativo » è, perciò stesso, antiscientifico. Non si tratta di respingere nulla ma di comprendere tutto »⁶⁶. Quindi, come dicevamo prima, non si deve fare altro che assentire e in ogni caso conservare la struttura presente. Ciò applicato alle scienze sociologiche porta a una nuova concezione della morale. Il crudele ed il malvagio, lo sfruttatore come pure il delinquente non vanno condannati ma compresi e studiati nelle ragioni che li hanno portati alla delinquenza e al delitto e di cui essi stessi sono vittime. Naturalmente a comprendere e studiare il nesso causale che ha portato il delinquente a delinquere è sempre la scienza. In essa « sono immanenti una metafisica e una morale che possono essere indicate con chiarezza e con precisione. La scienza ha in sé quanto basta per essere criterio di vita e cioè criterio di ogni conoscere e di ogni fare »⁶⁷. Ecco che dunque, se non andiamo errati, si ripassa nuovamente dal più incerto scetticismo al più necessario dommatismo nel riconoscere alla scienza l'unico criterio di vita. Spirito diventa più esplicito quando ci fa sapere che « nell'unica forma del sapere, intesa come conoscenza scientifica, si risolvono le esigenze tradizionali di ogni religione e di ogni ideologia »⁶⁸. Con tale ulteriore identificazione di filosofia e scienza Spirito si continua a dibattere, senza poterne uscire, tra idealismo e positivismo, tra dommatismo e scetticismo e forse in questa perenne insoddisfazione che sembra torturarlo senza posa sta il suo vero problematicismo.

10. - FRA RIVOLUZIONE E CONSERVAZIONE.

Il filosofo Ugo Spirito, da quando lo si conosce, si rivela inquieto, insoddisfatto. La sua appare sempre come una posizione contestativa. Da giovane si scaglia violentemente contro lo stato liberista, lo stato

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 37.

⁶⁶ Cfr. U. SPIRITO, *L'avvenire della scienza op. cit.*, p. 13.

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 17.

⁶⁸ Cfr. U. SPIRITO, *Dal mito alla scienza, op. cit.*, p. 77.

dell'*homo homini lupus*, lo stato dove si afferma e vince solo il più forte. Non accetta né la libera concorrenza né la protezione perché « libera concorrenza e protezione sono al di qua di ogni misura per il fatto stesso che sono al di qua di ogni organismo: esse rappresentano l'arbitrio, la natura, il male, il frammentarismo, la negatività, insomma, la vita »⁶⁹. Spirito invece predilige l'unità, l'armonia, la pace. Aborrisce la guerra e con essa aborrisce le leggi della libera economia di mercato « ... in quanto tendono a sopraffare e non a collaborare con l'avversario »⁷⁰. Insofferente si mostra Spirito anche nei confronti del fascismo. I suoi accenti comunistici al Congresso di Ferrara, la sua aspirazione a comporre anziché a dividere lo pongono in una posizione apertamente critica rispetto ad ogni cristallizzazione autoritaria che perpetua la divisione e la lotta senza quartiere. Da qui la soluzione problematicistica che, come osserva giustamente Antimo Negri, « ... è ritrattazione, sincera e calda, della fede nella soluzione idealistica della antinomia tra individuo e Stato, tra liberismo e socialismo »⁷¹. Il fascismo non aveva rispettato le sue promesse. Lo Stato corporativo che avrebbe dovuto garantire l'unità, l'armonia, la pace, la collaborazione fra tutte le forze del mondo aveva portato invece allo sfacelo, alla guerra, alla distruzione. Spirito aveva creduto nell'incremento pacifico dell'organismo, nazionale o internazionale che fosse. Per Spirito unità non significa eliminazione della particolarità perché le varie nazioni, nella sua concezione, dovevano esistere così come dovevano esistere i vari individui nell'ambito della nazione. Aveva sperato in una competizione organica, costruttiva ed invece aveva assistito alle lacerazioni più profonde che la storia abbia mai avuto. « La competizione che si deve instaurare — sosteneva — è quella che ha per fine l'incremento dell'organismo e si svolge quindi nell'ambito dell'organismo, non quella che ha, invece, per fine l'incremento dell'individuo (persona o nazione) visto nella sua particolarità irrelata »⁷². Invece assisteva alla scellerata sopraffazione di altre nazioni ad opera dell'Italia. Perse dunque fiducia nello Stato corporativo ma non la perse nei suoi ideali di ricerca della

⁶⁹ Cfr. U. SPIRITO, *I fondamenti dell'economia corporativa*, Milano 1936, p. 115.

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 116.

⁷¹ Cfr. A. NEGRI, *Dal corporativismo comunista all'umanesimo scientifico*, Manduria, 1964, p. 167.

⁷² Cfr. U. SPIRITO, *I fondamenti dell'economia corporativa*, *op. cit.*, p. 116.

armonia tra le parti, di pacifica collaborazione, di organica e comunitaria costruzione, di *comunismo*. Per questo le sue insoddisfazioni, le sue inquietudini non si placavano. La sua critica ora si indirizzava contro le democrazie dei nostri giorni, contro i partiti. « La politica — affermava — lungi dal rappresentare un'attività unificatrice, riesce soltanto a dividere e a contrapporre, e il risultato della convivenza dei partiti non può essere che la divisione del potere politico tra le varie filosofie che lo caratterizzano »⁷³. Con ciò ritornava, come abbiamo visto, ad un motivo a lui tanto caro: quello della scienza che unisce contro la filosofia che divide. « La scienza, egli rilevava, sta operando il miracolo invano perseguito dagli uomini lungo il corso della storia passata. La scienza raggiunge finalmente il consenso universale »⁷⁴. Dunque ancora una insoddisfazione, ancora una critica serrata alle democrazie dei nostri giorni. Ancora un atto rivoluzionario, contestativo di una società che ci circonda ma che non si accetta, si potrebbe dire a primo acchito. Ma poi una riflessione meno immediata ci insinua un sospetto, che via via si trasforma in dubbio. Ci domandiamo: questa perenne inquietudine di Spirito, questa insoddisfazione nasce in lui perché, nella ricerca di una società migliore da realizzare, aborrisce la presente o perché, nella contemplazione di un passato tradito, di una unità frantumata, la presente molteplicità gli fa paura? Cioè egli aborrisce la civiltà presente a lui, qualunque essa sia, liberista o corporativista, comunista (in senso di marxista) o individualista, perché ha realizzato meno o perché ha realizzato più di quello che avrebbe dovuto? In altre parole aborrisce le strutture sociali in atto perché non hanno saputo conservare quell'unità che era presente in un passato remoto, oppure perché non hanno saputo cambiare, ristrutturare, rivoluzionare il passato? Spirito dice di essere contro ogni mito, contro ogni intellettualismo. Dice di aborreire ogni contemplazione del mondo dell'al di là. Dice di essere preoccupato solo di questo mondo. Ma è poi vero? Abbiamo visto il modo in cui intende l'amore. Amore di ogni cosa, giustificazione di ogni cosa, mancanza di giudizio e di distinzione. Come la sua filosofia è problematica e la sua contestazione è globale, così pure è conservatrice, capace solo di richiamare al consenso e mai al dissenso. Gli estremi si toccano. Il consenso invocato si trasforma in scientismo

⁷³ Cfr. U. SPIRITO, *Critica della democrazia*, Firenze 1963, p. 152.

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 165-166.

qualunquistico. L'uomo si trasforma in apprendista stregone: « Il risultato — dice Spirito — trascende la previsione di ognuno e si rivela concretamente come imprevedibile »⁷⁵. Lo scienziato dopo aver evocato delle forze a lui ignote si rivela impotente a controllarle. « Lo scienziato — aggiunge Spirito — vuol conoscere di più e vuol fare di più di quel che non sia stato conosciuto e fatto finora... non sa dove potrà arrivare, da solo o con gli altri, ma procede con gli altri verso il massimo possibile, per svelare i segreti della realtà o addirittura il segreto della realtà »⁷⁶. Dunque l'uomo, dopo la *rivoluzione* annunciata da Spirito, si trova peggio di prima. Opera ma non sa cosa sta facendo, cammina ma non sa dove arriverà, barcolla nel buio e scambia lucciole per lanterne. Infine, cieco e sordo, sottoscrive la propria condanna a morte quando, resosi conto della propria impotenza, si mette all'opera per costruire una macchina che « ... possa avere non solo tutti i requisiti dell'uomo, ma capacità infinitamente superiori a quelle dell'uomo in tutte le manifestazioni del suo essere »⁷⁷. Ma il non sapere cosa fare, il non potere prendere alcuna decisione, il mettere in moto dei processi che non si possono più controllare non sono queste caratteristiche proprie di quell'irrazionalismo, di quel volontarismo che Spirito tanto paventava? E' il negare ogni libertà all'uomo che lo rende più libero? E' proprio vero che « la nostra vera schiavitù » consiste nel fatto di avere « ... ormai conficcato nel cervello due parole — persona e libertà — da cui non sappiamo staccarci? »⁷⁸ o non è vero il contrario? Se l'uomo nulla può fare per scambiare qualche cosa, se è impotente di fronte alla natura, se è destinato a salvarsi o a perire prima della sua nascita ed allora perché l'agire? E se il tutto è imperscrutabile nei suoi disegni come agire? A questo Spirito non dà una risposta, ripropone la sua vecchia esortazione: identifichiamo scienza e filosofia e non avremo più a dividerci, ma la ripropone in termini di rinuncia, di larvato scetticismo. Se da giovane intendeva l'identità di scienza e filosofia come riduzione di ogni scienza a filosofia, e cioè a scelte, ora rovescia i termini della questione. « L'identità di scienza e filosofia, af-

⁷⁵ Cfr. U. SPIRITO, *Dal mito alla scienza*, Firenze 1966, p. 277.

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 284.

⁷⁷ Cfr. U. SPIRITO, *Cibernetica e biologia*, in *L'uomo e la macchina*, Atti del XXI Congresso Nazionale di Filosofia, Cuneo 1967, p. 66-70.

⁷⁸ Cfr. U. SPIRITO, *La vita come amore*, *op. cit.*, p. 312.

ferma, è raggiunta davvero non con l'eliminazione della metafisica ma con la riduzione della metafisica a scienza »⁷⁹. Così dopo un cinquantennio di polemiche più o meno acute con il positivismo è proprio al positivismo che ora Spirito tende la mano perché faccia da garante alle sue affermazioni. « Quando si era ancora ben lungi dal giungere alle conclusioni qui esposte —dice Spirito— chi scrive cercò, in un'opera sulla *Storia del diritto penale italiano* del 1923 ... di tradurre in termini idealistici le teorie di Lombroso e di Ferri sulla responsabilità e sulla pena. Nonostante l'apparente antitesi delle due posizioni, già da allora si negava esplicitamente la possibilità di concepire la persona del delinquente avulsa dalla società e dalla natura, e perciò responsabile in modo autonomo del delitto compiuto »⁸⁰. Il positivismo come l'idealismo rifiutano i giudizi di valore e ciò non spaventa Spirito che ai giudizi di valore ha ormai rinunciato da tempo. Ma assieme al giudizio cade la scelta, si perde la bussola e l'io che orgogliosamente aveva creduto per un minuto di essere atto, totalità, si scopre solo a contemplare le sue fredde idee, a conservare le foglie morte del suo pensiero. Mentre il mondo se ne va per i fatti suoi, mentre l'assenteismo, sacerdote di turno, celebra gli sponsali tra la prevaricazione e l'oppressione, la crudeltà e lo sfruttamento, il caso, pontefice massimo, rivolge un inno di discordia al Dio caos.

Ma Spirito, in definitiva, ha mantenuto quel che aveva promesso. Rinuncia agli schemi, rinuncia ai giudizi di valore, rinuncia alla soluzione di tanti problemi la cui soluzione ha proposto a se stesso ed agli altri. Il non avere caratteristiche resta la sua caratteristica, la non soluzione la sua soluzione del problema, il suo merito più grande l'aver proposto temi e problemi di carattere etico, politico e sociale a cui la cultura italiana si era rivelata per tanto tempo sorda. La domanda è stata formulata, la sfida è stata lanciata. Ad altri toccherà raccoglierla.

PLACIDO BUCOLO

⁷⁹ Cfr. U. SPIRITO, *Critica della sociologia*, in *Giornale critico della filosofia italiana* del 1967, fasc. II, p. 176-203.

⁸⁰ Cfr. U. SPIRITO, *Gentile nella prospettiva storica di oggi*, in *Giornale critico della filosofia italiana* del 1968, fasc. I, p. 17-33.

CORREZIONI AL LESSICO ETIMOLOGICO NEOGRECO DELL'ANDRIOTIS *

A distanza di sedici anni dalla prima vede la luce questa seconda edizione del dizionario etimologico della lingua neoellenica a cura del prof. N. P. Andriotis dell'Università di Salonico. Egli terminava il prologo della sua prima edizione¹ ammettendo che il suo lessico, il primo del genere in Grecia, avrebbe presentato molte imperfezioni e punti vulnerabili, ma nello stesso tempo prospettando con gioia sin da allora la possibilità di una seconda edizione migliorata, — dietro i suggerimenti e le correzioni che i suoi recensori gli avrebbero fatto —, anche se non del tutto esente da difetti, dal momento che la perfezione è destino che debba mancare ad ogni opera umana.

La presente edizione è molto più ricca della prima: è quasi raddoppiata. L'a. ha tenuto conto, per certi aspetti, delle critiche mossegli dai suoi recensori, e così ha arricchito il dizionario di parole antiche dotte, il numero limitato delle quali, nella prima edizione, aveva notato il Kriaràs e il Georgacas², ha eliminato invece molte di quelle parole che potevano essere considerate idiomatiche o dialettali, cosa che gli avevano rimproverato il Kriaràs³, il Georgacas⁴ e il Papadòpulos⁵

* N. Π. ΑΝΔΡΙΩΤΗ, *Ἑτυμολογικὸ λεξικὸ τῆς κοινῆς νεοελληνικῆς*, δεύτερη ἔκδοσις, Θεσσαλονίκη 1967 [Ἐπιστολὴ Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης — Ἰνστιτοῦτον Νεοελληνικῶν Σπουδῶν (Ἰδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη)].

¹ ΑΘΗΝΑ 1951 (Collection de l'Institut Français d'Athènes 24) p. ιά.

² Rispettivamente in *Néa Ἑστία* 51 (1952) p. 625 e in *Byzant. Zeitschrift*, 46 (1953) p. 130.

³ Cit. p. 625.

⁴ In *Byzant. Zeitschrift* 46 (1953) p. 129 e 51 (1958) pp. 51-52.

⁵ In *Λεξικογραφικὸν Δελτίον* 5 (1954) p. 130.

e ne ha inserite altre che sono comuni come gli suggerivano il Kukulès⁶ e il Papadòpulos⁷, ha sentito infine la necessità di avere sott'occhi testi medievali per potere spiegare l'origine di nuove parole neogreche, come aveva fatto giustamente presente il Georgacas⁸. Ma nonostante i miglioramenti arrecati e la mole enormemente accresciuta di questa seconda edizione molti difetti sono rimasti. Dobbiamo rendere comunque atto che lo Andriotis è stato un coraggioso pioniere in quanto che ci ha fornito il primo lessico etimologico del greco moderno — strumento indubbiamente prezioso nonostante le lacune — che non poteva essere per ovvie ragioni come uno dei lessici etimologici, esistenti in altri paesi, come per es. quello di Gamillscheg, di Battisti e Alessio per citarne qualcuno⁹.

Incominciamo con il notare innanzi tutto che poco utile ci sembra registrare parole senza che di esse venga data alcuna etimologia. Così non capisco qual vantaggio possa trarre colui che consulta il lessico in casi come questi — e sono moltissimi —: ἀκακία ἡ, μεταγν. ἀκακία; ἄνθρωπος ὁ, ἀρχ. ἄνθρωπος; ἀνία ἡ, ἀρχ. ἀνία; ἀσβολή ἡ, ἀρχ. ἀσβολή; ἀσφαλῶς, ἀρχ. ἀσφαλῶς; εἶος ὁ, ἀρχ. εἶος; ἐρούθα ἡ, μεσν. ἐρούθα; γάλα τό, ἀρχ. γάλα; γάμος ὁ, ἀρχ. γάμος; γελῶ, ἀρχ. γελῶ ecc. ecc.

Perchè tralasciare l'etimologia di queste parole, tanto più che la maggior parte di esse sono parole comunissime in greco moderno e non sono più da considerare parole greche antiche in quanto che sono giunte per trasmissione ininterrotta?¹⁰ Il lessico non può più corrispondere, così concepito, alle intenzioni dell'a. che si è sobbarcato a questa fatica per soddisfare l'interesse, per lo studio della nuova lingua, del pubblico greco colto e per venire incontro alle necessità degli studenti delle Facoltà di Lettere ai quali è imposto di avere una certa familiarità con i problemi etimologici e « di conoscere la storia delle

⁶ In 'Αθηνᾶ 56 (1952) pp. 312-313, come per es. ἀδεροφοιτός, ἀρχιμηνιά, δρούδα, γαλάζιος, πουλί, σαχνισί, τουμπεκί. Andriotis ha registrato pure il suffisso — δρόχι, come gli suggeriva il Kukulès cit. p. 318.

⁷ Cit. p. 144 e sgg., come per es. ἀνωμαλία, ἀπειρία, ἀσπράδα, γαλάζιος, κοκκινίζω, στολίζω, φρεσκάω, τσεπάνω.

⁸ In 'Αρχεῖον Θρακικοῦ Θεσαυροῦ 19 (1954) pp. 354, 355.

⁹ Cioè come uno dei lessici etimologici che si augura per il neogreco il Georgacas, in 'Αρχ. Θρακ. Θεσ. cit., p. 356.

¹⁰ Trasmesse oralmente di generazione in generazione cfr. Georgacas *ibidem* p. 354 nota 1.

parole neoelleniche per lo meno comuni ». Forse che ἄνθρωπος, ἀσφαλῶς, γάλα, γάμος, γελῶ, per limitarci soltanto a quelle che abbiamo citato, non sono parole neogreche comuni? E come può lo studente conoscere la loro storia? Evidentemente è costretto a ricorrere ad un lessico etimologico del greco antico e quindi, per questa parte, il nuovo dizionario risulta lacunoso e non soddisfa interamente a quanto l'a. afferma ¹¹.

In secondo luogo non possiamo non rilevare che l'etimologia di numerose parole è inesatta. Così:

- ἀδάντα: questo termine è fatto derivare dall'it. *avantare*. Il Kriaràs nella sua recensione ¹² osserva di non trovare questo verbo registrato nei dizionari italiani. In verità nell'it. ant. esisteva il verbo *avantare* (*avvantare*), con il significato di « vantare », che sopravvive in qualche dialetto per es. nel siciliano *avantari*. Ma la parola deriva dal ven. ¹³ *avanto* (= vanto, millanteria)
- ἀδαράρω: non deriva dall'it. *varare*, ma dal ven. *avarare*; non è necessario postulare lo sviluppo di un α- prostetico, come giustamente fa notare M. Cortelazzo ¹⁴
- βαρέλι: secondo Andriotis è dimin. di βαρέλα, che egli fa derivare dall'it. *barella*. Ma in italiano *barella* è diminutivo di *bara* (φέρετρον) e non ha niente a che vedere con βαρέλα che è l'accrescitivo di βαρέλι, che deriva dall'it. ant. e dialettale *varrile* (= it. *barile*), cfr. sic. *varrili*; in franc. ant. *baril*
- βεγγέρα: non deriva dall'it. *veggeria*, ma dal gen. ant. *veggera* (= veglia), come ha visto bene E. Ramondo ¹⁵

¹¹ Che cioè la sua opera « τὴν ἀποζητοῦν... οἱ ἀνάγκης τῶν φοιτητῶν τῶν Φιλοσοφικῶν Σχολῶν, ποῦ... ἐπιβάλλεται... νὰ γνωρίζουν τὴν ἱστορία τῶν κοινῶν τουλάχιστο νεοελληνικῶν λέξεων » p. s' della seconda edizione.

¹² *Cit.* p. 625.

¹³ Per questo dialetto mi servo del *Dizionario del dialetto veneziano* di GIUSEPPE BOERIO, terza edizione aumentata e corretta, aggiuntovi l'indice italiano veneto, Venezia 1867.

¹⁴ *Italianismi nel greco di Cefalonia*, in *Lingua Nostra* 2 (1959) p. 116.

¹⁵ *Saggi italo-neogreci*, in *Archivio Glottologico Italiano* XIX (1923-25) p. 168 e *Nuovi saggi italo-neogreci*, *ibidem* XXXII (1940) p. 84.

- βίζα: (= visto del passaporto) non deriva dall'it. *visa*, che non esiste, ma dal franc. *visa* (apposer le visa sur) derivante dal lat. *visus* (n. pl. *visa*). In it. ant. esisteva *visare* (= autenticare, legalizzare) dal franc. *viser*
- γκριμάτσα: (= smorfia) è fatto derivare dall'it. *grimazza*, che non esiste. Deriva invece dal franc. *grimace*
- καρδερίνα: non deriva da it. *cardellino*, ma dal gen. ant. *carderina*¹⁶
- κασκαβάλι: non deriva direttamente dall'it. *caciocavallo*, ma tramite il turco *qaşqawāl*, che è passato anche ad altre lingue dei balcani¹⁷
- κοκέτα: (= letto in una cabina di nave) non deriva da it. *cuccetta* ma da ven. *cochieta*, *coceta*, gen *cocchetta*, cfr. it. ant. *cocchietta* = « lettuccio messo vicino ai bordi della nave per uso degli ufficiali »¹⁸
- μάπα: il bizantino *μάππα* nel significato di « panno bianco » con cui si dava il segnale di inizio dei giuochi nell'ippodromo deriva dal lat. *mappa* (= tovaglia, tovagliolo), ma il moderno *μάπα* nel significato di « fibbia », come termine nautico, o di « carta geografica », « mappamondo » bisogna dire che non deriva più dalla parola latina, ma dall'it. o franc. in quest'ultima accezione, e nell'accezione marinaresca dall'it. *mappa*¹⁹, cfr. gen. *mappa* = bandella, mastietto. Il significato di *μάπας* (= semplicione, stupido, cretino) probabilmente si è evoluto da quello di *μάπα* (= cavolo, ed anche grùmolο « ἡ καρδιά τοῦ μαρουλιοῦ καὶ τοῦ λαχάνου ») che è un prestito dal ligure *ma(p)pa*²⁰
- (μ)περγαντί: non dall'it. *brigantino*, ma da it. ant. *bergantino* o direttamente dallo spagn. *bergatín* catal. *berganti*

¹⁶ Vedi RAMONDO in *AGL. It.* XXXII (1940) p. 78.

¹⁷ Cfr. BATTISTI C. - ALESSIO G., *Dizionario etimologico italiano*, Firenze 1950, I, s.v.

¹⁸ VANZON C. A., *Dizionario universale della lingua italiana*, Livorno 1830.

¹⁹ Cfr. *Dizionario di Marina medievale e moderno*, Roma 1937 (Reale Accademia d'Italia) s.v.

²⁰ Vedi RAMONDO in *AGL. It.* XXXIII (1941) p. 18.

- μπότα : deriva dal ven. *bota* (= botte) e non dal franc. *botte*
 μπούκα : non dal lat. *bucca*, che dà in greco βού(κ)α, ma dal
 ven. *boca*, cfr. μπουκαπόρτα < ven. *bocaporta*. La parola
 lat. *bucca* non significa « στόμα » come dice Andriotis,
 ma « guancia, gota » (παρειά, μάγουλο); στόμα è in
 lat. *os*. Indubbiamente è stato tratto in errore dalla
 parola it. *bocca*
- μποῦφος : non dal lat. *bufus* (= rospo), ma dall'it. dial. *buffo* =
 gufo
- δργανάνα : dall'it. *organdina*, non dal franc. *organdi*
 δρτανσία : dal franc. *hortensia* e non dall'it. *ortensia*, passato pure
 in greco: ὀρτένσια
- πάρα : (= ciancia, ciarla) non deriva dall'it. *parla*, termine
 che non esiste, ma dal verbo παρλάρω < it. *parlare*, cfr.
 comunque lo spagn. *parla*.
- ρομαντισμός : è fatto derivare da it. *romantismo*, forma che non
 esiste (in it. si dice *romanticismo*), anzi che dal franc.
romantisme
- σαλάτα : non deriva dall'it. *insalata*, ma dal ven. *salata*
 σία : questo termine è fatto derivare da « ἱταλ. *scia*, προστ.
 τοῦ *sciare* ». Esso invece deriva dal ven. *siàr*, termine
 marinesco che vale « arrestare la barca dal cammino,
 dar indietro », e precisamente dall'imperativo *sia*, che
 ha il significato di « dà indietro, tirati indietro, fer-
 mati, arrestati »²¹. Quindi anche σιάρω non deriva da
 it. *sciare*, ma dal ven. *siàr*
- στόκος : « ὄψιμο μεσν. στόκος < ἱταλ. *stocco* ». Occorreva preci-
 sare che l'ant. στόκος, che sta ad indicare una specie
 di spada, deriva dal ven. *stoco*²², mentre l'attuale στό-
 κος = γυνθομάργμαρον deriva dall'it. *stucco*
- τάβανος : (= tàfano) non può derivare dell'it. *tabano*²³, ma dal

²¹ Ed è « modo d'avviso o di comando che usano fra loro i barcaiuoli quando stanno per incontrarsi da parti opposte, perchè l'uno si fermi o dia indietro fin che l'altro possa andar avanti » (Boerio).

²² « Arme simile alla spada, ma più acuta e di forma quadrangolare » (Boerio).

²³ Che, usato come aggettivo, significa « maligno » e, come sostantivo, « goffo », « sciocco ».

- ven. *tavàn* ²⁴ cfr. pure *tavàn* nei dialetti sett., e il sic. e calabr. (*musca*) *tavana*
- τάκος: « κομμάτι ξύλου ἢ ψωμιοῦ· βενετ. *taco* ». La parola τάκος, che significa anche « donna ben fatta, bella, dal bel corpo », mi sembra che non abbia niente a che vedere con il ven. *taco* che significa « *tacco* » (= τακούνι) ²⁵; potrebbe soltanto nel primo significato (« pezzo di legno ») risalire al veneziano o all'it. *tacco*. Nel significato di « pezzo di pane » e di « donna dal bel corpo » non può risalire che al ven. *toco* = « pezzo sia di pane o d'altro. *Tocco di legno... tozzo di pane. Bel toco de dona o de puta ...Bella schiattona* » (Boerio)
- τραμεζάνα: « κατὰ P. Kretschmer στήν Byz. Zeit. 7, 403 ἀπὸ τὸ ἰταλ. * *contra mezzana*. Πό. δαμετζάνα ». Andriotis è incorso in qualche svista. Innanzi tutto il rinvio a δαμετζάνα (dove si rinvia a sua volta a τραμεζάνα) non ha senso, giacchè δαμετζάνα deriva dal ven. *damegiana* (= it. *damigiana*), che non ha niente a che vedere con quell'altra parola. In secondo luogo la forma τραμεζάνα, che non è comune ma dialettale, e significa « parete », « tramezzo », è ben diversa dalla parola κοντραμετζάνα, la quale deriva dall'it. *contram(m)ez(z)ana* ²⁶, termine marineresco corrispondente in greco a « δολωνίς », « ὁ πρυμναῖος δόλων ». Il Kretschmer, nel suo articolo, dice testualmente parlando di κοντραμε(ν)τζάνα, che « geht jedenfalls auf ein it. *contramezzana* zurück, das ich aber in Lexicis nicht verzeichnet finde » ²⁷. Che egli non trovasse registrato nei dizionari *contramezzana* ci sorprende perchè la parola

²⁴ « Insetto volatile simile alla mosca, ma alquanto più lungo, che punge » (Boerio).

²⁵ « *Calcagnino*, dicesi delle scarpe di donna, *Calcagno* di quelle dell'uomo » (Boerio).

²⁶ « Vela latina posta tra la poppa e l'albero maestro, sulle navi grosse » *Dizionario di Marina*, cit., s.v.

²⁷ *Byzant. Zeitschrift* 7 (1898) p. 403.

v'è invece registrata ²⁸. Per Meyer *τραμεζάνα* deriva da it. *tramezzo*, cfr. *Neugr. St.* IV p. 90 ma giustamente Ramondo fa risalire questa parola al gen. *tramezanha* cfr. *Arch. Glott. It.* XXXIII 1941 p. 31

χαλκομανία: da it. *calcomania* e non da *decalcomania*.

E vorrei adesso discutere qualche etimologia che mi ha lasciato perplesso. Lo Andriotis fa derivare il medievale *καλαφάτης* (ὁ) dall'it. *calafato*, che a sua volta deriva dall'arabo. Ma *καλαφάτης* oltre ad essere usato da scrittori bizantini (Gregorio di Nissa, Michele Psello, Costantino Porfirogenito) si trova anche attestato in papiri, quindi è assurdo che possa derivare dall'italiano: è ovvio che si tratta di un prestito diretto ²⁹. Che il mediev. *καπετάνιος* (ὁ) derivi dal ven. *capetanio*, o dal genovese, non v'è dubbio; ma non condividiamo l'ipotesi, avanzata da Jannaris ed accettata da Andriotis, che la forma lat. *capitaneus* derivi dal greco mediev. *κατεπάνος* (<κατ'ἐπάνω) per le seguenti ragioni: innanzi tutto perchè *capitaneus* è documentato molto tempo prima del X secolo, in cui appunto compaiono le forme latinizzate *catepanus*, *catapanus* ³⁰, dalle quali sarebbero derivate secondo Jannaris le forme *capitanus*, *capitaneus*; secondariamente perchè non si spiega come *καταπάνος*, *κατεπάνος* possono passare a *capitanus*, *capitaneus* ³¹. Come possa poi *λογάρι(ν)* (τό) (= denaro, ricchezza, tesoro) derivare dall'ant. *λογάριον* (dim. di *λόγος*) che significa « paroluccia, parolina, discorsetto » non è dimostrato dall'Andriotis, nè dimostrabile. E' chiaro, invece, che si tratta di una nuova formazione da *λόγος* + -*αρι(ος)*, del tipo *λογάριος* (*χρυσός*, *ἄργυρος*) *λογάριον* (*νόμισμα*) > *λογάρι* come *ἄσημος* (*χρυσός*, *ἄργυρος*) > *ἄσημι(ο)ν* > *ἄσήμι*. Non vedo il motivo di far derivare *κόστος* dal verbo *κοστίζω*, che è fatto risalire a sua volta all'it.

²⁸ Cfr. *Dizionario della lingua italiana*, vol. II, Padova 1827, s.v., VANZON, *Diz. ling. it.*, Livorno 1830, s.v., TOMMASEO N. - BELLINI B., *Dizionario della lingua italiana*, Torino 1865, s.v.

²⁹ Giustamente F. KUKULÉS (*Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμός*, τόμος Ε', Athènes 1952, p. 351) ritiene derivati dall'arabo i termini *καλαφατίζειν* e *καλαφάται*, vedi pure G. SPADARO, *Studi introduttivi alla Cronaca di Morea*, III, in *Siculorum Gymnasium* 1961 p. 21 e note 136, 138.

³⁰ Cfr. COROMINAS J., *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Berna 1954 s.v.

³¹ Cfr. anche B. E. VIDOS, *Storia delle parole marinaresche italiane passate in francese*, Firenze 1939, pp. 284-85.

costare, anzi che dal ven. *costo* e *λαμπικάρω* dal sostantivo *λαμπίκος* anzi che dal ven. *lambicàr* (= « far uscir per lambicco »), come del resto lo stesso *λαμπίκος* può derivare dal ven. *lambico*, e non direttamente dall'ar. *alambik*.

Dobbiamo far presente anche che lo Andriotis talvolta, per potere spiegare l'origine di talune parole greche, ricorre a vocaboli che non sembrano italiani o anche se lo sono semanticamente non hanno alcun rapporto con le parole greche, e forse taluni di questi vocaboli potranno essere dialettali, quindi sarebbe stato opportuno indicarne la provenienza esatta. Do un elenco di questi casi:

- γρίδας: (« cavallo grigio ») è improbabile che derivi dall'it. *grigio*, che non è attestato con questo significato: del resto foneticamente non si giustifica. E' preferibile accettare l'etimologia di G. Meyer dal got. *grêwa
- κόλλα: (= foglio di carta) è fatto derivare da it. *colla*. Ma *colla* in italiano significa semplicemente « sostanza per incollare ». Il neogr. κόλλα forse deriva dall'it. *protocollo* (lat. *protocollum* < πρωτόκολλον) che ha tra l'altro anche il significato di « foglio di carta », che si chiama « formato protocollo » per distinguerlo da quello « uso bollo »³²
- κοπέλα: (= ragazza, fanciulla, giovinetta) non può derivare da it. *coppella*, che ha tutt'altro significato; probabilmente deriva dall'albanese cfr. Meyer, *Neugr. St.* II p. 67
- λα(ν)τέρνα: (= organino, organetto) è detto derivare da it. *laterna*, che non esiste
- ματζάνα: (= melanzana), forse da it. *mezzana* (= specie di recipiente), dice Andriotis. Non trovo attestato in italiano il significato attribuito alla parola *mezzana*. Non è preferibile far derivare ματζάνα da μελιτζάνα per sincope e assimilazione regressiva? O comunque accostarla alle forme bizantine ματζιζάνιν, μαντζιτζάνιν? ³³

³² Risale al Kretschmer [*Byzant. Zeitschrift* 7 (1898) p. 405 nota 1)], anche se Andriotis non lo dica, questa etimologia; e così pure che σκάκι è l'it. *scacco*.

³³ Cfr. Κουκουλέ, *Βυζ. βλός...* cit. p. 96 e nota 8. Sull'uso della parola, che si ritiene derivata dal persiano, in epoca bizantina si citano Lambros e Korais.

- ματσαράγκα: (= dolo nel giuoco delle carte, inganno) non dall'it. *mazzeranga*, ma se mai dall'it. ant. *mazzaranga* (= strumento per appianare e assodare l'aia). Ma come si spiega il passaggio semantico?
- μπούγιο: nel significato di « grande volume, spazio » (cfr. la espressione κάνω μπούγιο = occupo molto spazio, sono ingombrante), « grande impressione » difficilmente può derivare dall'it. *buio*; probabilmente deriva dal turco come la parola μπουγιουρντί
- πρίμος: (= vento favorevole per le navi) secondo Andriotis da it. *primo*. Ma non è preferibile, dato che in italiano *primo* non ha questo significato, scrivere πρύμος (= vento che soffia da πρύμνη, cioè favorevole, propizio) da πρυμνός come vuole Chatzidakis (MNE 2, 100)?
- ρομπατσίνα: (= rimprovero, rabbuffo, ramanzina) non può derivare da it. *robaccina*, che non esiste, ma dal ven. *romancina* (it. ant. *romanzina*) con passaggio della nasale bilabiale *m* alla occlusiva bilabiale *b*
- φασαρία: (= baccano, gazzarra, chiasso, fastidio, noia) è fatto derivare da it. *fassaria*, che non esiste (tranne che non sia un errore per *fesseria*, che ha però tutt'altro significato). Deriva forse da it. *farsa* (nel dialetto siciliano la parola assume talvolta il significato di « baccano ») + suffisso -αρία, con formazione analoga a σελεμ-αρία, τζαμ-αρία? Oppure è da ricollegare con il franc. *fâscherie*, il cui significato può spiegare senza molta difficoltà quello della parola greca?
- φρά(π)πα: (= esperidacee, pompelmo) semanticamente non ha rapporto con l'it. *frappa*, che ha tutt'altri significati.

E così sarebbe stato quanto mai opportuno indicare da qual dialetto provengono le seguenti parole, che son fatte derivare dall'italiano θεατρίνος (it. *teatrino*) = attore, teatrante; μπατανία (it. *batania*) = coperta di lana; ντόρσο(ντόλτσο) (it. *dolzo*) = arancia dolce; πασιέντσα (it. *pazienza*) = solitario, che è il franc. *patience*; ρεμούλα (it. *rimula*) = saccheggio, depredamento; ρεπούμπλικά (it. *repubblica*) = specie di cappello per uomo; σοβράνου (it. *sovrano*) = sopravvento; σφαλιάρο (it.

sfiagliaro) = schiaffo, ceffone; φονγάρο (it. *fogara*) = fumaio di nave.

Taluni significati, inoltre, che l'a. dà a parole greche o italiane non soddisfano interamente. Come è il caso di *ἀλτάνα* spiegata da Andriotis con « ἐξώστης » che significa comunemente « balcone » o « galleria » (al cinema, al teatro), mentre *ἀλτάνα* ha nella maggior parte della Grecia il significato di « κηπάριον παρὰ τοὺς τοίχους τῆς οἰκίας περιφραγμένον διὰ τοιχίσκων πρὸς ἀνθοκομίαν χρήσιμον » (*Ἱστορικὸν Λεξικὸν τῆς Νέας Ἑλληνικῆς γλώσσης*, I 480 b, ἐκδ. Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, ἐν Ἀθήναις 1933); di *τσαπατσούλης* che ha il significato non tanto di « ἀδέξιος » quanto di « ἀκατάστατος, ἄτσαλος, ἀπρόσεκτος »³⁴; di *χαῖρι* che non significa « εὐεργεσία » come ha già notato Papadòpulos³⁵; di « aguzzare le ciglia » che non significa tanto « παρατηρῶ μὲ προσοχή » quanto « avvicinare fra loro i sopraccigli per meglio discernere oggetti o piccoli o non ben distinti »³⁶, appuntare le ciglia sforzandosi di vedere; di « alla larga » s.v. *ἀλάργα* che non significa soltanto « στὸ ἀνοικτὸ πέλαγος » ma anche « lontano, di lontano, distante »; di « beccamorti » s.v. *μόρτης* che non significa « τυμβωρύχος » ma semplicemente « becchino, necroforo »; di « furioso » s.v. *φουριόζος* che non ha il significato nel nostro caso di « τρελός » ma quello di « ὀρμητικός », come pure « furia » s.v. *φούρια* non significa tanto « τρέλα » quanto « ὀρμή », vedi del resto lo stesso significato che ha la parola in greco: *μεγάλη θιασύνη*; di « moccio » s.v. *μόκο* che non significa « βουβός » (= muto) ma « muco delle membrane nasali, catarro nasale, ciumurro »; di « picca » s.v. *πίκα* che non significa nel caso presente « αἰχμή » (= punta) ma « gara puntigliosa, puntiglio, ripicco », donde il significato della parola *πίκα* in greco moderno: « ostinazione, dispetto, puntiglio, risentimento »; di « vacchetta » s.v. *βακέτα* che ha in italiano il significato di « pelle conciata della vacca », donde si spiega il significato che la parola ha in greco.

Si sarebbe desiderata una maggiore precisione, talvolta, nell'indicare la derivazione di taluni prestiti greci. Così, per es., l'avverbio *ὠνό(γ)νιτο* (= ἀνεπίσημα), termine dotto, deriva dall'espressione it. *in*

³⁴ Cfr. oltre i lessici della Proia, della Morfotiki Eteria, del Dimitrakos, PAPADÒPULOS in *Λεξ. Δελτ.* 5 p. 131.

³⁵ *Λεξ. Δελτ.* 5 pp. 131-32.

³⁶ TOMMASEO - BELLINI cit. s.v., cfr. Dante, *Inferno* XV 20-21, e sì ver noi aguzzavan le ciglia / come 'l vecchio sartor fa nella cruna.

incognito (= ufficiosamente) e non semplicemente da it. *incognito*; ταρ-τάνα (ῆ) se significa « παχιά γυναῖκα » è dovuto al fatto che nella nostra lingua con la parola *tartana* si indicava, e si indica ancora scherzosamente in talune regioni, una « donna grande e grossa »³⁷, evidentemente per similitudine al grosso bastimento detto *tartana*; e la parola φρέσκο (τό) (= φυλακή) non deriva dall'aggettivo φρέσκος [= « πρόσφατος »³⁸], ma dall'espressione (*stare, dormire*) *mettere al fresco, in fresco*.

Diamo ora un elenco di parole sulle quali è lecito esprimere dubbi o fare delle precisazioni:

- ἀβανιά: deriva dall'it. *avania* o è questa a derivare dal greco³⁹, o entrambe derivano indipendentemente dall'ar. *hawān*?
- ἀλάργα: non è l'it. *alla larga*, ma il gen. *ā larga*⁴⁰
- ἀλέστα: non dall'it. *alla lesta*, ma dal gen. *ā lesta*⁴¹
- ἀμάκα: ven. *a maca*, non *amaca*⁴², cfr. it. ant. *a macca*, *a macco* = a spese altrui
- ἀμολάρω: ven. *molar* « termine marino e vale *allentare* » (Boerio), non it. (*am*)*mollare*
- ἀναμπουμπούλα: l'avv. ἀναμπάμπουλα deriva dal ven. *ala babalà* (non *babula*), cfr. it. ant. *alla babbalà* = inconsideratamente, alla peggio, confusamente
- ἄρια: l'it. *aria* risale non ad *aërius* ma all'acc. *aëra di aër*
- ἄσπερος: lat. (*nummus*) *asper* e non semplicemente *asper*
- εἶατα: ven. *ovata*, non it. *ovatta*
- ἐεράντα: perchè dall'inglese e non tramite il franc. o l'it. *veranda*?
- βεργέτα: (= anello) *verghetta* è voce dialettale dell'Italia settentrionale

³⁷ « Di donna grande e grossa, sformata si dice che *la pare una tartana* » TOMMASEO - BELLINI cit. s.v.; in dialetto veneziano con questa parola si denominavano pure le « natiche ».

³⁸ *Fresco* in it. significa anche « δροσερός »; pure questo significato è passato in greco.

³⁹ Come credono BATTISTI - ALESSIO cit. s.v.

⁴⁰ Cfr. RAMONDO in *AGI. It.* XXXIII (1941) p. 10.

⁴¹ Cfr. RAMONDO in *AGI. It.* XXXIII (1941) p. 10.

⁴² Cfr. GEORGACAS in *Byzant. Zeitschrift* 51 (1958) p. 44.

- θέργα: dal latino e non dall'italiano ⁴³
 βίρα: dal ven. *virar* « *Vira* è t. di comando ai maneggiatori dell'argano perchè lavorino » (Boerio)
 Βρετανός: voce dotta, perchè dal lat. *Britannus*?, cfr. Βρετανία < franc. *Bretagne*, it. *Bretagna*
 γαλέρα: il lat. mediev. *galea* più che da γαλέη deriva probabilmente da γαλαία. E' inesatto far derivare l'it. *galera* direttamente dal lat. mediev. *galea*, perchè sia l'it., lo spagn. e il franc. dipendono dalla forma aragonese *galera*
 γάντζος: il ven. *ganzo* deriva direttamente dal gr. γαμφός o tramite il turco *qanga*?
 γαρδέλι: *gardelo* è voce dialettale dall'Italia sett., cfr. ven. *gar-delìn* (= cardellino)
 γαρδούμπα: γαρδούμι(ον) non deriva dalla forma tarda latina *caldumen*, ma dall'it. sett. *caldume* direttamente cfr. MEYER, *Neugr. Stud. IV*, Wien 1895, p. 22
 γάρμπος: l'it. *garbo* difficilmente può derivare dal greco καλοποιός. Si fa risalire al germ., o all'ar. tramite lo spagn. ⁴⁴
 Γεννάριος: Γεννάριος dal lat. volgare *jennarius* (lat. tardo *jenuarius*). Il lat. *januarius* dà in greco ιανουάριος
 γιλέκο: perchè dallo spagnolo e non direttamente dal turco *yelek*?
 γκαζόζα: non dall'agg. *gasoso*, ma dal sostantivo *gazzosa*
 γκριζος: ven. *griso* (it. grigio) ⁴⁵
 γραιγος: l'aria di diffusione della voce *grego* è oltre Venezia l'antico genovese
 γρανίτα: l'it. *granita* deriva da *granire*, non da *grano*
 γρίλια: dal ven. *griglia* e non dal franc. *grille* direttamente
 διαπασών: voce dotta, non direttamente dal greco ant., ma dal franc. o dall'it. *diapason* < lat. *diapason*

⁴³ Cfr. SPADARO, *Studi introduttivi alla Cronaca di Morea*, II, in *Siculorum Gymnasium* 1960, p. 139.

⁴⁴ Cfr. BATTISTI - ALESSIO cit. s.v. e OLIVIERI D., *Dizionario etimologico italiano*, Milano 1953.

⁴⁵ Cfr. GEORGACAS in *Byzant. Zeitschrift* 51 p. 44.

δραγουμάνος:	dal ven. <i>dragomàn</i> (« interprete di lingua » Boerio) (it. <i>dragomanno</i>) ⁴⁶ ; c'è però chi crede il contrario ⁴⁷
ετικέττα:	l'it. <i>etichetta</i> deriva direttamente dal franc. o tramite lo spagnolo?
ζακέτα:	il franc. <i>jaque</i> non direttamente dall'ar. ma tramite lo spagn. <i>jaco</i>
ζαφίρι:	dall'it. ant. <i>zafiro</i> ; l'it. <i>saffiro</i> < lat. <i>sapphirus</i> e non <i>safirus</i>
ἵπποτικός:	neologismo, perchè traduzione del franc. <i>chevalier</i> ? E' un calco, invece, dal franc. <i>chevaleresque</i> (it. <i>cavalleresco</i>)
ἴσα:	deriva dal ven. <i>issa</i> , imper. di <i>issar</i> ⁴⁸ , da cui anche ἰσάρω
κάβα:	<i>cava</i> (= cantina) è del ven. antico
καβάλα:	non lat. <i>caballus</i> , ma <i>caballa</i> , o meglio dal ven. <i>cavala</i> , come καβάλο < ven. <i>cavalo</i>
καβαλιέρος:	ven. <i>cavalier</i> (it. ant. <i>cavaliere</i>) non direttamente dal lat. <i>caballus</i> , ma dal tardo <i>caballarius</i> tramite il prov. <i>cavalier</i>
καβαλίνα:	non da agg. <i>caballinus</i> ma da * <i>caballina</i> (<i>merda</i>) donde l'it. <i>cavallina</i> = sterco di cavallo
καμαριέρης:	<i>camariere</i> è dell'it. ant. e dialettale, ven. <i>camarier</i> (it. <i>cameriere</i>)
καμαρίλα:	non direttamente dallo spagn., ma tramite l'it. (o anche franc.) <i>camarilla</i>
καμβάς:	deriva dal franc. <i>canevas</i> e non dal lat. med. <i>canava</i>
καμιζόλα:	ven. <i>camisola</i> o franc. <i>camisole</i> ?
καμπίνα:	l'it. <i>cabina</i> non deriva direttamente dal lat. mediev. <i>capanna</i> , ma dal franc. <i>cabine</i> , forma che risale al prov. <i>cabana</i>
κανάγιας:	franc. <i>canaille</i> o ven. <i>canagia</i> ?; l'it. <i>canaglia</i> da <i>cane</i> < lat. <i>canis</i>

⁴⁶ Cfr. GEORGACAS *ibidem*.

⁴⁷ BATTISTI - ALESSIO *cit. s.v.*

⁴⁸ « A Venezia si sente tuttodi per le strade quando più persone s'affaticano a levare qualche peso o fare alcun altro lavoro penoso: o, issa = leva e spigni » (Boerio).

- καντάρι: (= stadera, unità di peso corrispondente a 44 oche) dal turco *kantar*, dove la voce ha assunto il significato di « bilancia »; l'it. *cantaro* indica solo una misura di peso (nell'it. merid. equivale ad un « quintale »). Entrambi i termini non derivano direttamente da κεντηνάριον, ma tramite l'ar. *qintār* ⁴⁹
- καπελιέρα: ven. *capelliera* (it. cappelliera) e non it. *capelliera*
- καραμπόλα: è il franc. *carambole* o l'it. *caràmbola*?
- κάσκα: (= elmo) dal franc. *casque* o it. *casco*, non *casca*
- κασκαρίκα: (= scherno, dileggio, gherminella) è molto improbabile che derivi dall'it. *cascare*
- κατσάδα: (= rimprovero, rabbuffo) per il significato cfr. sic. *cazziata*. Il ven. *cazzada* significa « ciancia, beffa, leggerezza, inganno, cacciata ». In ogni caso è da confrontare, come faceva il Meyer, con il ven. *cozzada*, ed anche con il verbo *cozzarse* = questionare a parole, bisticciarsi ecc. (Boerio)
- κατσαμπρόκος: non da *caccia-brocca*, ma dai termini ven. *cazza* e *broca*
- κατσαρόλα: ven. *cazzarola*, non *cazzerola*
- κιάλι: (= cannocchiale) da it. *occhiale* ⁵⁰, non *occhiali*
- κολασιό: il mediev. κολάσιον deriva dal ven. *colaziòn*, non it. *colazione*
- κομπόστα: ven. *composta* « conserva, frutta ...confettate nello zucchero » (Boerio)
- κόμπρα: non direttamente dal portogh., ma tramite il franc. o l'it. *cobra*
- κόρτε: dall'espressione *far la corte*, in uso anche nel dialetto veneziano
- κου(κ)κούτσι: (= acino, nocciolo) non può essere diminutivo dell'it. *cucuzza*, ma risale indubbiamente all'ant. κόκκος
- κουνέλι: vedi la forma dialettale *cunelo* (= coniglio) cfr. A. PRATI, *L'italiano e il parlare della Valsugana*, Roma 1917², p. 57

⁴⁹ BATTISTI-ALESSIO *cit.* s.v.

⁵⁰ « Inventato il telescopio, gli fu dato da prima il nome di *Occhiale*, anche da Galileo, e poi di cannocchiale » TOMMASEO - BELLINI *cit.* s.v.; « Strumento detto volgarmente *Occhiale* dal Galileo » VANZON *cit.* s.v.

- κούπα: (= coppa) è probabile che derivi dal ven. *copa* e non dal lat. *cupa* (= botte, barile) che è attestato nel biz. con questo significato
- κουτσομπολιάζω: dall'it. *guazzabugliare*? κουτσομπολιό it. *guazzabuglio*? ⁵¹
- λάβει: (= magma vulcanico) l'it. *lava* deriva dal lat. *labes*, non *lavare*
- λαούτο: it. ant. *laùto* ⁵²
- λινάτσα: da it. dialettale *linazza*?
- λουκάνικο: lat. *lucanica*, it. *lugànica* (= salsiccia)
- λοῦπος: dal lat. mediev. *lupus* o dall'it. *lupo* = malattia tuberculare della pelle.
- lynτσάρω: dal franc. *lyncher* (it. linciare) a sua volta dall'inglese con il significato di « ἐνωμοτία ἄτακτων πολεμιστῶν » probabilmente deriva dallo spagn. ant. *manga* = branco di armati, un insieme di gente armata, di gentaglia
- μάγκι: improbabile la derivazione da it. *maniglia*; risale a it. *manovella*?
- μανιέλα: deriva dal franc. *manivelle*?
- μανουβράω: ven. *manuvràr*, come μανούβρα ven. *manuvra*
- μανταρίνος: tramite il franc. o l'it. *mandarino*
- μαρόνι: ven. *maròn* (al pl. *maroni*), non it. *marrone*
- μάσκα: (= màscherà) non da lat. mediev. *masca*, ma da it. dialettale sett. *masca* (cfr. ven.-it. ant. *màscara*) o dal franc. *masque*. Occorreva poi precisare che μάσκα nel significato di « fianco della prora » deriva dal termine marin. it. *masca* ⁵³
- μόκο! : (= silenzio!, zitto!) inverosimile la derivazione da it. *moccio* o ven. *moka* (= ciancia), meglio riconnetterlo con l'it. *mo(c)co* (= nulla, niente, punto), o con la

⁵¹ Cfr. GRÉGOIRE H. in *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves* 11 (1951) p. 600.

⁵² Cfr. CORTELAZZO *cit.* p. 116.

⁵³ *Masca* è la « parte della faccia del naviglio che può ricevere brusca e violenta rivolta » (Zingarelli) e *pigliare la masca* significa « patire violento e repentino mutamento alla faccia del bastimento » *Dizionario di Marina cit.* s.v. Μάσκα nel significato di « guancia » deriva dal genovese, vedi RAMONDO in *AGI. It.* XIX (1923-25) p. 169.

μόλα!:	parola <i>mosca!</i> (=zitto!). Ramondo (in Arch. Glott. It. XXXIII 1941 p. 20) pensa al gen. <i>muccu</i> =grullo dal ven. <i>molàr</i> , non it. <i>mollare</i>
μόμπιλο:	non dall'agg., ma dal sost. <i>mobile</i>
μοργανατικός:	«ἐπιθ., λόγ., μεσν. λατιν. (<i>matrimonium ad</i>) <i>morganaticam</i> < ἀρχ. γερμ. <i>morgan</i> (= δῶρο ποὺ δίνει ὁ σύζυγος...)». L'agg. μοργανατικός, di origine dotta, deriva probabilmente dall'agg. giuridico lat. mediev. <i>morganaticus</i> o dal franc. <i>morganatique</i> (it. <i>morganatico</i>), forme che risalgono all'ant. ted. <i>morgangeba</i> e non semplicemente <i>morgan</i> (= <i>mattino</i>)
μουλιάζω:	non dalla forma it. non attestata * <i>molliare</i> , ma dal franc. <i>mouiller</i> o dall'it. ant. <i>mollire</i> , cfr. ven. <i>mogiàr</i> (= ammolare, bagnare, inzuppare)
μπακαλιάρος:	it. ant. <i>baccalario</i> ?
μπάλα:	ven. <i>bala</i> , non it. <i>balla</i>
μπαλάντσο:	(= bilancio) dal franc. <i>balance</i>
μπαράκα:	ven. <i>baraca</i> , non it. <i>baracca</i>
μπάρκο:	dallo spagn. o dall'it. dialettale <i>barco</i> ?
μπάρμπας:	ven. <i>barba</i> , anche di altri dialetti, ma non it.
μπατάρω:	(= piegarsi verso una parte, capovolgersi, abbattere, estinguere un debito) non deriva dall'it. <i>battere</i> , ma dall'it. ant. <i>sbattere</i> , che vale « detrarre » « diminuire », « abbattere » ⁵⁴
μπενζίνα:	da it. <i>benzina</i> , mentre βενζίνη, termine dotto, dal franc. <i>benzine</i> ?
μπιγκόνια:	<i>bigonia</i> è forma dialettale; la parola potrebbe anche derivare dal franc. <i>bégonia</i> (<i>bégonie</i>)
μποϊκοτάρω:	dal franc. <i>boycotter</i> (it. boicottare) come μποϊκοτάζ < franc. <i>boycottage</i> e non direttamente dall'ingl. <i>boycott</i> + — άρω
μπόλια:	(= asciugamani, fazzoletto da testa) secondo Andriotis da ven. <i>imbogio</i> . Il Triandaphyllidis ⁵⁵ spiega μπόλια, ὀμπόλια come una contaminazione tra it. <i>voglia</i> e ven. <i>imbogio</i> . Ma entrambi non soddisfano; io lo accosterei

⁵⁴ Vedi anche RAMONDO in *AGL. It. XXXIII* (1941) p. 35.

⁵⁵ "Απαντα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, I, Θεσσαλονίκη 1963, p. 356.

	all'it. ant. <i>invaglia</i> = benda da testa, tela che serve per avvolgere
μποναμάς:	ven. <i>bonamàn</i> , non it. <i>bonamano</i> ⁵⁶
μπουγάτσα:	il tardo mediev. <i>πογάτσα</i> attraverso il serbo-cr. <i>pagača</i> < it. <i>focaccia</i> < lat. mediev. <i>focacĕa</i> da <i>focus</i> ⁵⁷
μπουκάρω:	(= irrompere, invadere) non credo che possa derivare da it. <i>boccare</i> ⁵⁸ , ma dal ven. <i>sbocàr</i> o <i>imbocàr</i>
μπουτονιέρα:	ven. <i>botoniera</i> e non it. <i>bottoniera</i>
μπρόκολο:	ven. <i>bròcolo</i> e non it. <i>broccolo</i> , che non è dimin. di <i>brocca</i> ma di <i>brocco</i> (= germoglio, virgulto) < lat. <i>broccus</i>
μποῦτσος:	(= pene, membro virile) potrebbe derivare da it. ant. <i>buzzo</i> = certo arnese a guisa d'un torso umano, che eufemisticamente ben poteva essere usato ad indicare quella parte del nostro corpo
νερό:	su questa parola vedi pure Jannaris A. N., <i>The modern Greek word νερό</i> , in <i>The Classical Review</i> 8 (1894) pp. 100-101 e Thumb A., <i>Note on the word νερό</i> <i>ibidem</i> pp. 398-399, cfr. anche <i>Byzant. Zeitschrift</i> 11 (1902) pp. 603-604
ντελικάτος:	dall'it. <i>delicato</i> e non direttamente dal latino ⁵⁹
ντομάτα:	it. ant. e dialettale <i>tomata</i> , genov. <i>tomata</i>
ὄστρια:	it. ant. <i>ostra</i> e non it. <i>ostro</i>
παλαμάρι:	probabilmente dall'it. <i>palamara</i> , il turco <i>palamar</i> deriva dall'it. <i>palamara</i> o è viceversa? ⁶⁰
παλαμάρω:	(= ἀλείφω τὰ ὕφαλα τοῦ πλοίου μὲ λίπος) non dall'it. <i>spalmare</i> ma dal ven. <i>spalmar</i> = « Ungere le navi esternamente con un composto di sego e zolfo per preservarle in acqua » (Boerio)

⁵⁶ Come gli suggeriva il Kukulès (*Ἀθηνᾶ* 56 p. 322), anche se il nostro non lo nomina, correggendogli l'errato « bonhomme ».

⁵⁷ Cfr. BATTISTI - ALESSIO *cit.* s.v. e Meyer, *Neugr. Stud.*, II, p. 51.

⁵⁸ Che significa « prendere con la bocca, mangiare » ed anche « prendere la misura del calibro d'un cannone ». Se mai da it. (*im*)*boccare*, come crede RAMONDO in *AGI. It.* XIX (1923-25) p. 170.

⁵⁹ KRETSCHMER in *Byzant. Zeitschrift* 7 (1898) p. 399.

⁶⁰ Cfr. VIDOS, *Storia delle parole marinaresche...* *cit.* sotto p. 509.

- πανερί: si veda, per es., il bergamasco *paner* cfr. MUSSAFIA A., *Beitrag zur Kunde der norditalienischen Mundarten im XV Jahrhundert*, Wien 1873, p. 85
- παντεσπάνι: ven. *pan de Spagna*, non it. *pan di Spagna*
- παντούφλα: dal franc. *pantoufle*?
- παπαρδέλες: (= φλυναρίες) forse da it. dialettale *pappardella*? cfr. piem. *papardela* = pubblico manifesto, *pappolata* = discorso senza consistenza
- πασπατεύω: (= tastare, palpare, brancilare, brancolare) cfr. il milan. *paspá* « brancolare »⁶¹
- παστέλι: (= dolce di miele e sesamo) cfr. it. ant. *pastelli* (= dolci)⁶² it. ant. *pastelliere* = pasticciere
- περγαμό(ν)το: ven. *bergamoto*, it. *bergamoto*, non it. *pergamotto*
- πέργουλα: mediev. *πέργουλον* non dal lat. *pergula*, che significa « sporto, loggetta, ballatoio », ma da it. *pèrgola*, cfr. sic. *pèrgula*
- περκάλι: l'it. ant. *percale* deriva dal franc. *percale* o dallo spagnolo, che è a sua volta di origine turco-persiana; il termine può essere penetrato in Grecia dal francese
- περούκα: ven. *peruca* (anche it. ant.) (= it. parrucca), non it. *perrucca*
- πικέτο: ven. *picheto* « giuoco notissimo di carte che si fa in due » (Boerio), non it. *picchetto*
- πίρος: *piro* è forma dialettale, in it.-ven. *pero* < lat. *pirus*. Ma *πίρος*, termine botanico, non è da confondere con *πίρος* (= cavicchio, cocchiume) che non deriva dall'it. ant. *pirolo*, come crede Meyer (Neugr. Stud. IV p. 71), ma al contrario sono le forme italiane *pirolo*, *pirone* e il dialettale *piro* a derivare dal greco cfr. G. Flecchia in *Archivio Glott. It.* 2 (1876) pp. 316-317
- πιτσιρίκος: termine recente probabilmente importato da soldati italiani, sic. *picciriddu* abr. *piccerille*, piem. *picirilu*, *piccirillo* in altri dialetti meridionali (non esiste la forma *picciriddo*)

⁶¹ Cfr. RAMONDO in *AGL. It.* XXXIII (1941) p. 36.

⁶² PRATI A., *Vocabolario etimologico italiano*, Torino 1951, s.v. *pastello*².

- πλόσκα: dallo slavo *ploska*, ma questo non deriva da it. *flasca*, che non esiste (in it. è *fiasca*, *fiasco*), bensì dal germ. *flaska*, del resto vedi Meyer, *Neugr. Stud.*, II, p. 51
- πόπολο: dall'it. *pòpolo*, non dal lat. *populus*
- πορτάρης: lat. *portarius*, non *portaris*
- πορτοκάλι: ven. *portogalo*, non it. *portogallo*, cfr. sic. *partuallu*
- πούλβερις: non dal lat., ma dall'it. *polvere* (*polvere da sparo*)
- πράτιγο: il ven. *pràtigo* non dall'it. *pratica*, ma dal lat. mediev. *praticus*
- προπαγάνδα: dal franc. *propagande* (o it. *propaganda*) e non direttamente dall'espressione lat. *de propaganda fide*, e così *προπαγανδίζω* < franc. *propagander* (o it. *propagandare*) + — *ίζω*
- ραβίνος: l'it. *rabbino* non deriva da *ῥαββουνί*, ma da *rabbì*⁶³
- ρεαλισμός: dal franc. *réalisme* e non neol. *realismus*, come *ρεαλιστής* < franc. *réaliste*, *ρεβιζιονισμός* < franc. *révisionnisme*
- ρέγουλα: it. ant. *règula* e non dal latino
- ρεπόρτερ: attraverso il franc. *reporter* e non direttamente dall'inglese, cfr. *ρεπορτάζ* < franc. *reportage*
- ρεπόρτο: ven. *raporto*, cfr. *reportadòr*, *reportàr*
- ρετσέτα: ven. *receta* (*riceta*) e non it. *ricetta*
- ρότα: ven. *rota*, non it. *rotta*; da scartare senz'altro, mi sembra, la derivazione, proposta da Kretschmer, dal franc. *route*
- σακαράκα: (si dice di un oggetto vecchio ed inservibile) è preferibile pensare all'it. ant. *saracca* = « libracciò vecchio e sudicio » e in senso scherzoso « sciabola », piuttosto che all'it. *carcassa*
- σαμποῦκος, ζαμποῦκος: ven. *sambugo*, it. ant. *zambuco* e non lat. *sambucus* o it. *sambuco*
- σίγουρος: ven. *seguro*, *sicuro*
- σκάκι: non dalla forma diminutiva, non attestata, *σκάκι(ο)ν, ma da it. *scacchi* (pl.) cfr. *giocare a scacchi*, *giuoco degli scacchi*

⁶³ « Il pseudosuffisso è una forma di adattamento dell'accentuazione ossitona *rabbì* » BATTISTI - ALESSIO cit. s.v. *rabbino*.

- σκάλα: deriva sì dal lat. *scala*, ma nel significato di « luogo di approdo, porto, scalo », anche se non ignoto a Pol-
luce ⁶⁴, dal ven. *scala* ⁶⁵
- σκοῦρος: ven.-it. *scuro* e non it. *oscuro* ⁶⁶
- σκοῦφια: ven. *scùfia* e non it. *scùffia*
- σμπάρρω: (= sparare, far fuoco con un fucile) dal ven. *sbaràr*
= « sparare, scaricare un'arma da fuoco » (Boerio) e
non dall'it. *sbarrare*
- σμπάρος: ven. *sbaro* = « sparo, scarico d'arma da fuoco » (Boe-
rio) e non it. *sbarro*
- σόγια: non dal giapponese direttamente, ma tramite il franc.
soya (o l'it. *soia*)
- σουπιέρα: ven. *supiera* e non it. *zuppiera*
- σοφίτα: ven. *sofita* franc *soffite*?
- στοκάρω: ven. *stucàr* (it. *stuccare*) e non it. *stoccare*, che ha si-
gnificato diverso da quello della parola greca
- ταγκό: tramite il franc. *tango*?
- τά(λ)λαρο: deriva dal ven. *tàlaro*
- ταμπάκος: dal ven. *tabaco*?
- ταμποῦρλο: è il ligure *tamburlu*, cfr. il dim. gen. *tamburlin* ⁶⁷
- τεμόνι(ν): it. ant. *temone* e non lat. mediev. *temo*
- τέρμενο(ν): non dal latino, ma dall'it. ant. *tèrmino* ⁶⁸
- τιμόνι(ν): perchè considerarlo dimin. del ven. *timòn*? cfr. φιο-
ρίνι < ven. *fiorìn*, φλορίνι < ven. *florìn* ecc. Inesatta mi
sembra la citazione di F. Kukulès (*Bvζart. έίος* 5,
358), perchè nel luogo citato l'a. afferma soltanto che

⁶⁴ Cfr. KRETSCHMER cit. p. 400.

⁶⁵ VIDOS B. E., *Storia delle parole marinaresche italiane passate in francese*. Contributo storico-linguistico all'espansione della lingua nautica italiana, Firenze 1938, pp. 351-52, e dello stesso *Prestito, espansione e migrazione dei termini tecnici nelle lingue romanze e non romanze*. Problemi, metodo e risultati, Firenze 1965, p. 351, KAHANE H., *Zur neugriechischen Seemannssprache*, in *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher* 15 (1939) p. 102.

⁶⁶ Non occorre quindi supporre che « τὸ ο ἀποσιωπήθηκε, ἐπειδὴ ταυτίστηκε μὲ τὸ ἄρθρο ὁ ».

⁶⁷ Cfr. RAMONDO in *AGI. It.* XXXIII (1941) p. 30, *tamburlo* è dell'it. sett. cfr. MUSSAFIA, *Beitrage zur Kunde...* cit. p. 113.

⁶⁸ Cfr. SPADARO, *Studi introduttivi...* III, cit. pp. 14-15.

	la parola greca deriva dal lat. mediev. <i>temo</i> e non dalla forma veneziana
τουλουπάνι :	credo che derivi dalla forma it. ant. <i>tulopane</i> più che dal turco <i>tülbend</i> ⁶⁹
τούρτα :	ven.-it. <i>torta</i> e non dal latino
τράβαλα :	meglio dall'it. ant. <i>travaglia</i> e non <i>travaglio</i>
τρακάρω :	(= collidere, urtarsi, incontrarsi, azzuffarsi) non da it. <i>attaccare</i> , ma da <i>attraccare</i> , o meglio dal gen. <i>at-tracâ</i> ⁷⁰ , in senso figurato cfr. livorn. <i>attraccare</i> = azzuffarsi ⁷¹ ; <i>τακάρω</i> è il ven. <i>tacâr</i> e non it. <i>attaccare</i>
τραμπάλα :	(= altalena, dòndolo) e <i>τραμαλιζομαι</i> (= faccio l'altalena, mi dòndolo) dal ven. <i>trambalâr</i> , it. sett. <i>tramballare</i>
τριανδρία :	neologismo dotto, è un calco dal franc. <i>triumvirat</i> o it. <i>triumvirato</i> e non direttamente dal latino
τριθέλι :	da it. ant. <i>trivello</i> , ven. <i>trivela</i> , anzi che direttamente dal lat. <i>terebellum</i>
τσεκίνι :	non credo sia dimin. del ven. <i>zechìn</i> , vedi sopra <i>τιμόνι</i>
τσίβα :	la forma comune non è <i>τσίβα</i> , ma <i>τζίβα</i>
τσιγάρο :	non « ital. <i>cigaro</i> και <i>sigaro</i> », ma semplicemente ven. <i>cigaro</i>
τσίλιες :	« ἴσως πληθ. τοῦ τσίλια < ital. <i>ciglia</i> (= φρύδι). In it. <i>ciglia</i> è plurale, il singolare è <i>ciglio</i>
τσίφρα :	ven. <i>zifra</i> , non lat. <i>cifra</i>
τσουλί :	<i>τσούλα</i> (= donna di malo affare) è da riconnettere con l'it. sett. <i>ciu(l)la</i> , cfr. calabr. <i>ciolla</i> (= donna sudicia e di cattivi costumi)
φαλκόνι :	vedi pure ven. <i>falcòn</i>
φανατικός :	non dal latino, ma dal franc. <i>fanatique</i> , come φανατισμός < franc. <i>fanatisme</i>
φελούκα :	ven. <i>feluca</i> « specie di scialuppa o piccol legno di mare che va a vele ed a remi » (Boerio)
φέτα :	ven. <i>feta</i>

⁶⁹ Cfr. BATTISTI - ALESSIO cit. s.v. *turbante*.

⁷⁰ Cfr. RAMONDO in *AGL. It.* XIX (1923-25) pp. 176-177.

⁷¹ Per questo significato vedi BATTISTI - ALESSIO cit. s.v.

- φίρμα: l'it. *firma* nel significato di « ditta » sarà passato in greco dal serbocroato e questo, a sua volta, dall'austriaco ⁷²
- φουγού: non è il ven. *fogo*, ma il gen. *fugun* ⁷³
- φουντάρω: dal ven. *fondàr* (= affondare, mandare a fondo) e così φούντο (ς) < ven. *fondo*, e non dal latino
- φράντζα: ven. *franza* (= it. *frangia*)
- φρενάρω: da it. *frenare*?; *φρένο* più che dal franc. *frein*, da it. *freno*?

Altre parole ancora, la cui etimologia non mi sembra precisa, le riporto in nota ⁷⁴. E ritengo che sarebbe stato opportuno per talune altre non tanto dire la forma greca, ben visibile del resto, a cui si riconnettono, quanto precisare che si tratta di calchi dal francese o dall'italiano, come nel caso di: ἀποχωρητήριο < it. *ritirata* - franc. *retrait*(e), δυναμάρι < it. *forte*, *fortezza* - franc. ant. *fortresse* ⁷⁵, ξυπνητήρι(ον) < it. *sveglia* - franc. *réveil*, τυφλόμυγα < it. *mosca cieca*.

⁷² Su questo termine commerciale passato dall'austriaco al serbocroato cfr. VIDOS, *Prestito...* cit. p. 58, che cita WARTBURG FEW. III p. 569 e F. RAUHUT, *Firma in Germanisch-Romanische Monatschrift* XXXI (1943) pp. 199-202.

⁷³ Cfr. RAMONDO in *AGL. It.* XXXIII (1941) p. 31.

⁷⁴ Così ci sembra opportuno precisare che molte parole non derivano direttamente dal latino, ma tramite l'italiano (o il francese), come è il caso di: ἀλμπούμ, ἀρένα, δένα, δεστιάριο, δέτο, δίτσιο, ένστικτο, έντερμέδιο, ένστιτούτο, καφούλα, κρεματόριο(ν), μέντιουμ, μπίς, νότα, όρατόριο(ν), όστια, προλετάριος, ράσο, ρεπερτόριο(ν), σανατόριο(ν), σάτιρα, σεμινάριο(ν), σεξουαλικός, σούμμα, φαμίλια (diverso da φαμελία — φαμιλία < lat. *familia*).

E molte altre parole sono penetrate in greco dal veneziano, come per es.: ἀκοσάτω, βατσίνα, δεντούζα, γάλος, γκέτο, γρόσι, καλάρω, καλουμάρω, κανέλα, καπάρο, καπέλο, καριόλα, κολονέλος, κουφέτο, λαζάνια, λασκάρω, μάκενα, μαντέκα, μεζούρα, μπάζα (I), μπαλέτο, μπατίστα, νεράντζι(ον), νετάρω, νόνα, όρτσα, όρτάρω, παραμάνα, πατατούκα, πίκια, πιλότος, πινέλο, πόμολο, πουτάνα, πορτέλο, πορτολάνος, ραδίκι, ρόκα, σουμάρω, σούπα, σούστα, στρωμάτσο, τακούνι, τεζάρω, τράτα, τραταμέντο, τρομπάρω, φελούκα, φούστα rispettivamente: *acostàr*, *vacina*, *ventosa*, *galo*, *gheto*, *grosso*, *calàr*, *calumàr*, *canela*, *capara*, *capelo*, *cariola*, *confeto*, *lasagna*, *lascàr*, *màchina*, *manteca*, *mesura*, *mumia*, *baza*, *baletto*, *batista*, *naranja*, *netàr*, *nona*, *orza*, *orzàr*, *paramàn*, *patatuco*, *pica*, *piloto*, *penelo*, *portelo*, *portolano*, *putana*, *radichio*, *roca*, *sumàr*, *susta*, *stramazzo*, *tacòn*, *tesàr* (« distendere, tener tesa la vela » Boerio), *trata* (« sciàbica o rezzola, rete molto lunga... » Boerio), *tratamento*, *trombàr* (« cavar l'acqua entrata nella barca con tromba a ciò atta » Boerio), *feluca*, *fusta*.

⁷⁵ Cfr. SPADARO, *Studi introduttivi*, III, cit. p. 46.

Per quanto riguarda, poi, la formazione di nuovi suffissi ha fatto senz'altro bene lo Andriotis a includerli nel suo dizionario. Non vedo però la necessità di registrare due suffissi - ᾶδες, dal momento che sia i nomi maschili sia quelli femminili risalgono ai nomi in - ᾶς, - ᾶδος, suffisso caratteristico del dialetto ionico (cfr. *Chatzidakis MNE*, Atene 1907, p. 16). Il suffisso - ᾶσσα non credo che risalga a quello it. - *azzo*, bensì al suffisso - *azza* di parole veneziane, come: *becazza* (= beccaccia), *bonazza* (= bonaccia), *fazza* (= faccia), *fugazza* (= focaccia) ecc.

Molte altre parole ancora si sarebbero potute registrare anche se qualcuna di queste non è comune, dal momento che nel suo lessico sono accolte parole che non appartengono alla κοινὴ νεοελληνική, così per es.:

καθάλλος (ὅ):	(= inforcatura di calzon) dall'it. <i>cavallo</i> ⁷⁶
ραββί:	ebr. <i>rabbî</i>
σόντα (ῆ):	it. <i>sonda</i> , franc. <i>sonde</i>
τζαβέτα (ῆ):	ven. <i>giaveta</i> , gen. <i>ciavetta</i>
τίγγα (ῆ):	it. <i>tinca</i>
τόκα (ῆ):	(= piccolo copricapo da donna) dall'it. <i>tocco</i> = berretta o franc. <i>toque</i>
τρίγκα (ῆ):	termine marin. it. <i>trinca</i> ⁷⁷
τσόντα:	ven. <i>zonta</i> « giunta o aggiunta, dicesi a quello che si dà di soprappiù fatto al mercato » (Boerio)
φρέσκο (τό):	(= νωπογραφία) it. <i>fresco</i> (= affresco).

Rimproverava il Kukulès ⁷⁸ nella sua recensione all'Andriotis di non dare a ciascuno il suo e riportava qualche esempio, uno dei quali è che la derivazione di ριζικό da ρίζα non la aveva per primo sostenuta Xanthudidis, ma « Joh. Schmidt in *Miscellanea linguistica in onore di G. Ascoli* 309 ». Andriotis tiene conto, in questa sua seconda edizione,

⁷⁶ « Parte dei calzon o delle mutande corrispondenti all'inforcatura delle gambe; l'inforcatura stessa » BATTAGLIA S., *Grande dizionario della lingua italiana*, II, Torino 1962, p. 916, 19.

⁷⁷ « Nome generale delle fasciature di corde fatte intorno ad un legno per rinforzarlo o tenerlo saldo al suo luogo » TOMMASEO - BELLINI cit. s.v., « Forte legatura, fatta con varie passate di cavo o catenelle di ferro, per assicurare alberi, pennoni... » *Dizionario di Marina* cit. s.v.

⁷⁸ Cit. p. 317.

della osservazione e riporta l'indicazione suggerita dal recensore. Ma si è fidato troppo ciecamente di lui, come forse avrei fatto anch'io dato che si trattava di uno studioso come il Kukulès; in verità l'autore è Schmitt e le pagine vanno da 389 a 402⁷⁹. E a proposito di dare a ciascuno il suo: per ἀγγούρι che risale ad ἄωρος Kukulès in Ἀθηνᾶ 56 p. 319; per ἀρκτικός da *ἀρκτός (ἀρχομαι) Georgacas in *Glotta* 36 p. 115; per γουρλώνω da γρουλώνω < γρυλλώνω < γρύλλος Papadòpulos in *Λεξ. Δελτ.* 5 p. 134; per γουρούνι greco ant. γρώνα(γρώνη) Foy citato dallo stesso Chatzidakis, *MNE I* (Atene 1905) pp. 104-105; per καζαμίας. Ramondo in *AGL. It.* XXXIII (1941) p. 33; per καπίστρι lat. *capistrum* Meyer, *Neugr. Stud.* III (Vienna 1895) p. 26; per κασσίς lat. *cassis* Meyer *cit.* p. 28 ecc. ecc.; per κερδίζω da considerare come una nuova formazione Georgacas *cit.* p. 163; per κογκρέσσο it. *congresso* Kukulès *cit.* p. 320; per μαλαφράντσα it. *male di Francia* Kriaràs in *Νέα Ἑστία* 51 p. 625; per μέλανι da μέλαν Georgacas *cit.* p. 169; per μπούμπουρας(μπάμπουρας) da accostare all'ant. βομβυλός Kukulès *cit.* pp. 321-322; per ὀρεκτικός da ὀρεκτός Georgacas *cit.* p. 174; per πανέρι « μεσν. πανάριον < latιν. **panerium* < *panarium*... < *panis*... J. Psichari, *Quel. Travaux* 420 » lo Psichari non dice che il mediev. πανάριον deriva dal lat. **panerium* (e non capisco perchè avrebbe dovuto dirlo dal momento che esiste il lat. *panarium*), ma soltanto che la forma comune πανέρι, visto che non si spiega bene con l'it. *paniere*, « paraît plutôt remonter à un B.L. **panerium* »; per παρτσινέελος dal ven. *parcenevole*, non capisco perchè citare K. Dieterich (in *Byz. Zeit.* 10, 594), il quale si limita ad affermare, dopo aver detto il significato che assume la parola ad Andro e a Chio, che « der erste Teil gehört offenbar zu parte, über den zweiten bin ich mir nicht klar »; per πλέμπα non dal lat. *pleba* Georgacas *ibidem* p. 44; per πολυτέλεια da πολυτελής Georgacas in *Glotta* 36 p. 177; per πρέφα russo *preferans* < franc. *préférence* Georgacas⁸⁰; per τζάντζαλο, τσάντσαλον da it. *cencio* Korais, *At.* I 50 cfr. Meyer, *Neugr. Stud.* IV, *cit.*, p. 92.

Inoltre dobbiamo precisare che la parola λόρδα per il Georgacas

⁷⁹ Cfr. SPADARO, *Studi introduttivi*, III, *cit.* p. 23-26.

⁸⁰ « πρέφα... is from Russian *preferans*, this in turn from French *préférence*, but the Greek form may have been borrowed from another intermediary language » *Creation of New Words in Greek by Shortening and a Lexical Crux: ΔΡΑΓΑΘΗΣ*, in *Orbis* 4 (1955) p. 103.

non deriva da λώριδα < λωρίδα, come afferma Andriotis, ma « the origin of the word λόρδα obviously lies in the Venetian noum *lorda* »⁸¹. E la particella θά, secondo lo Psichari, deriva sì da θε-νὰ ma questo non dalla frase θέλω νὰ, egli anzi lo esclude categoricamente, bensì dalla terza persona θὲ νὰ γράψῃ che si è estesa alle altre per analogia, e così si ha θὲ νὰ γράψω e successivamente θανὰ < θὰν < θά (γράφω)⁸². Per il Chatzidakis, invece, θὰ deriva da θέλει ἵνα < θέλει νὰ < θελνὰ < θεννὰ < θενὰ < θά⁸³.

Prima di finire voglio ancora far rilevare quanto noi siamo debitori all'Andriotis per questo suo lessico etimologico. Se ci siamo permessi di avanzare dei dubbi per qualche parola, questo non sminuirà certamente l'importanza del suo lavoro. Del resto quanto sia lontana la perfezione da ogni opera umana lo stesso a. ha sottolineato con obiettività nell'introduzione alla sua prima edizione. Ma quello che non riesco a capire e che vorrei chiedere all'Andriotis è perchè egli non ha voluto tenere presente alcune giuste correzioni, come per es. quelle fatte dal Georgacas, che avrebbero migliorato la sua nuova edizione. Così per fare qualche esempio ἡμερος non deriva dal verbo ἡμαι *Glotta* 36 p. 162 (ed anche Boisach e Frisk); λατομεῖον non direttamente da λᾶς e τέμνω ma da λατόμος *ibidem* p. 166; μουσαμὰς non dal turco *muşemma* ma *muşamba Byzant. Zeitschrift* 51 p. 47; πηδάλιον < πηδόν

⁸¹ *A historico-linguistic and synonymic inquiry into some medical and cognate terms: Greek and other terms for « Tapeworm » and Ravenous hunger*, in 'Αφιέρωμα στὴ μνήμην τοῦ Μ. Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη 1960, p. 542, vedi pure CORTELAZZO, in *Lingua Nostra* 2 (1959) p. 118 nota 15.

⁸² Vedi *Futur composé du grec moderne θὰ γράψω-θά γράφω*, in *Mém. de la Soc. de Ling. de Paris*, V, 1884, pp. 3-47 e successivamente in *Quelques Travaux de linguistique, de philologie et de littérature helléniques 1884-1928*, Paris 1930 pp. 58-114, soprattutto pp. 66, 72, 110-111 « On dit d'ordinaire que θὰ n'est qu'une simple abréviation de θέλω νὰ, ... Mais cela fût-il, cette étymologie est tellement curieuse et la contraction si violente qu'elles mériteraient, l'une et l'autre, un large commentaire » (p. 66). « Disons tout de suite que θὲ νὰ n'est pas une abréviation de θέλω νὰ, première personne. Voici les raisons qui s'apposent à cette dérivation; on doit absolument éliminer l'hypothèse de la chute entière, d'un seul bloc, de la syllabe finale aux premières personnes du présent de l'indicatif des verbes en ω. Cela est tout à fait sans exemple, et la disparition de la syllabe λω particulièrement... serait d'une telle gravité que ce phénomène demanderait à être corroboré pas les preuves les plus solides. Ces preuves font défaut » (p. 72).

⁸³ Vedi *Μεσαιωνικά καὶ Νέα Ἑλληνικά*, I, ἐν Ἀθήναις 1905, p. 197.

(e non *πηδός*) *ibidem* p. 44; *πρόσφατος* più che da **φένω* da **φατός* 36 p. 180; e così non *arlechino* ma *arlecchino* ven. *arlechìn*, non *balletto* ma *balletto* ven. *baletto*, non *boja* ma ven. *bogia*, non *casaca* ma *casacca*, non *secondare* ma ven. *secondàr* e *segondàr*, non *capello* ma *cappello* ven. *capelo*, non *foccacia* ma *focaccia*, non *vachetta* ma *vacchetta* ven. *vacheta*, e il ven. *alboro*, come pure it. ant. *àlbore* e *àrboro*, risale al lat. *arbor* (dall'acc. *arborem*) *Byzant. Zeitschrift* 51 pp. 44 e 45.

Ci auguriamo che il prof. Demetrio J. Georgacas, che attualmente attende alla stesura di un dizionario neogreco-inglese (*A Greek-English Dictionary of Modern Greek Spoken and Literary*) possa portare a termine quanto prima il lessico etimologico, che ha progettato di fare, della lingua bizantina, medievale e moderna ⁸⁴.

GIUSEPPE SPADARO

⁸⁴ Sarebbe stato opportuno indicare per quanto riguarda le parole italiane se appartengono all'it. antico, come per es.: *frescare* (φρεσκάω), *interesse* (ιντερέσο) *pagone* (παγώνι), *patella* (πατέλα), *pitta* (πίτα), *pontare* (ποντάρω).

Inoltre perchè precisare per alcuni verbi che si tratta di imperativo dell'aoristo e per altri no, come: *κάτσε*, *ῥοσε*? O non indicare se si tratta di participio del perfetto come: *ένεστώς*, *ὀλωλώς*? Dal tema dell'aoristo deriva οπάρισμο, e perchè non precisarlo come ha fatto per σπάσιµο στήσιµο ecc.?

Ci sembra utile, infine, segnalare, dato che si tratta di un dizionario etimologico, anche i seguenti errori di stampa: *Ἀθηνά* 46 p. 123 e sgg. anzi che 213 s.v. *θεο* —, *barruffa* per *baruffa* s.v. *μπαρούφα*, *γαδαθόν* per *γαδάθα* s.v. *γαδάθι*, ven. *cavaletto* per *cavaletto*, *colonello* per *colonnello* ven. *colonelo*, *crescento* per *crescendo* s.v. *κρετσέντο*, ven. *entrada* per *intrada* s.v. *έντράδα*, *la ciglia* per *le ciglia* s.v. *τσίλιες*, *millione* per *milione*, *palamaro* per *palamara* s.v. *παλαμάρι*, *piattella* per *piattello* ven. *piatelo*, *pingouino* per *pinguino* s.v. *πιγκούνος*, *realiste* per *réaliste*, *ventaglia* per *ventaglio* s.v. *θεντάλια*.

Avevo già corretto le prime bozze quando ho avuto tra le mani la recensione di H. Eideneier, apparsa in *Südost-Forschungen* XXVI (1967) pp. 520-524. Essa è ben condotta e rivela serietà scientifica e padronanza della lingua greca. Sono pienamente d'accordo con le sue osservazioni, qualcuna delle quali fatta anche da me indipendentemente.

R E C E N S I O N I

ARTHUR O. LOVEJOY, *La Grande Catena dell'Essere*, Feltrinelli editore, Milano, 1966, pp. 365.

L'opera del Lovejoy non ha certo avuto in Italia un influsso adeguato al suo rilievo.

Il breve saggio *Realismo temporalistico* — già apparso in traduzione italiana nel 1939 e poi, nuovamente, nel 1958 in alcune raccolte miscellanee — denunciava più le insufficienze del « filosofo » Lovejoy che la sua importanza quale « storico delle idee ». Né su questo suo aspetto poteva attirare l'attenzione il modesto studio di A. C. Vezzetti (in *Filosofi contemporanei*, a cura di A. Guzzo, Milano, 1943) onestamente e piattamente espositivo. Solo di recente Pietro Piovani ha tracciato (in *Filosofia e storia delle idee*, Bari, 1965, p. 287 ss.) un breve ma assai acuto bilancio critico complessivo dell'opera di Lovejoy e, in genere, della *History of ideas*.

La linea interpretativa del Piovani si situa nel quadro di uno storicismo problematicistico aprioristicamente restio alle programmazioni metodologiche, pieno di riserve nei confronti di ogni tipologizzazione, ma nel contempo, concretamente capace di apprezzare la ricchezza analitica ed il senso « temporalistico » della finitudine così caratteristici nella opera del grande critico statunitense.

Ma — lasciando da parte le eventuali riserve sul valore dell'ermeneutica del Piovani — è indubbio che le sue acute considerazioni — seppure non aliene da certo formalistico compiacimento, di cui abbiamo dato saggio adottando, per un momento, il suo *stile* — invogliano a leggere, o a rileggere, Lovejoy.

Dobbiamo quindi essere grati a Lia Formigari per averci offerto in traduzione italiana un'opera veramente mirabile che si può appunto leggere e rileggere senza timore di « esaurire » il significato.

Certo, la « storia delle idee » o, almeno, un certo modo di farla non gode oggi di buona fama. Essa finisce per apparire, agli occhi dei più, storia di astrazioni, nel senso *cattivo* del termine.

Tengono invece il campo, per quanto concerne la storia del pensare, due indirizzi opposti e contrastanti, ma egualmente avversi ad ogni sorta di *History of ideas* del tipo di quella auspicata, ed in parte esemplificata, da Lovejoy e dalla sua scuola: da una parte la storiografia marxista, retta dal presupposto « per il quale il compito dello storico della filosofia è finito quando egli abbia stabilito i rapporti determinati che intercorrono tra una filosofia e la società in cui sorge » (Severino); dalla altra l'ermeneutica heideggeriana, tesa a scorgere in ogni « sistema » una rilevanza (che è nel contempo « nascondimento ») dell'Essere, ed attenta a cogliere la *verità* di ciò che è detto, trascurando le implicazioni e le conseguenze « pratiche » ed umane della verità.

Diremo, per inciso, che le due opposte concezioni debbono *integrarsi*.

La concezione « heideggeriana » deve superare la sua *astrattezza* riconoscendo che l'essere si dà in una dimensione storica *anche* concreta. Parlare di rapporto all'Essere, di destino dell'Essere, di epocalità ecc. in termini generici significa *concretamente* sfuggire tale dimensione e ricadere nella notte famosa in cui si

perdono, oltre alle distinzioni astratte, anche quelle *reali*.

Da parte sua, la storiografia marxista deve riconoscere che l'uomo è rapporto all'essere e alla verità, e che le sue stesse analisi possono essere accettate in quanto hanno valore di verità.

Stando così le cose, quale contributo può ancora offrirci una « storia delle idee », che si configura essenzialmente come una storia delle *opinioni* umane, strutturata senza alcun rapporto alla dimensione sociale o a quella veritativa?

È la domanda che ci si può rivolgere leggendo l'*introduzione* dell'opera, in cui il Levejoy affrontava in generale il problema de *Lo studio della storia delle idee*.

Molte delle avvertenze di L. potranno sembrare oggi — almeno sul piano strettamente critico — superflue, ad es. quell'insistere sulla necessità che lo studio della letteratura trascenda « le linee di confine nazionali e linguistiche » (p. 24) o quel continuo rammentarci la necessaria complementarità tra gli studi di storia della letteratura e quelli di storia della filosofia. Un po' tutti avvertiamo, oggi, l'esigenza di « aprire varchi nelle recinzioni che, nel corso di un lodevole sforzo di specializzazione e di divisione del lavoro, sono state erette... fra settori la cui ricerca dovrebbe essere invece costantemente connessa » (p. 23), ma è anche viva l'esigenza di non dimenticare quali ragioni abbiano prodotto quelle tale recinzioni. Se una certa concezione del mondo si rivela — come indica il L. — nell'architettura dei giardini non meno che nei trattati di filosofia, ciò avviene perché tutto ciò che l'uomo fa è certo « significativo » di ciò che egli è (o diventa), ma la filosofia comporta (o dovrebbe comportare) la *fondazione critica* di una certa concezione del mondo, fondazione che prece-

de logicamente, se non materialmente, la concezione stessa.

Levejoy, invece, parte dal presupposto che esistano delle idee-unità che costituiscono le diverse « risposte » a certi interrogativi filosofici fondamentali. Il compito dello storico delle idee è quello di isolarle e di seguirne il corso in tutti i settori del sapere umano.

Lovejoy non si pone, se non incidentalmente, il problema della *verità* di queste risposte, anche se analizza a volte, con acume, i processi logici della loro fondazione.

Da buon *empirista* egli bada soprattutto ai *risultati* ed esagera l'importanza dei « presupposti impliciti », degli « abiti mentali più o meno inconsci », del « pathos dell'assoluta oscurità », del « pathos dell'eterno », di quello « monistico » e di altri ancora (p. 14 ss.).

Ma — se si deve respingere il tentativo di fare apparire la storia della filosofia come storia di « idee », cioè di *Weltanschauungen* irribucibili e solo storicamente contaminantesi —, si deve prendere atto del valore e della concretezza di talune osservazioni di L.

Così non si può non riconoscere, con lui, che « il corpo dottrinale di qualsiasi filosofo o scuola filosofica è quasi sempre... un aggregato composito ed eterogeneo » (p. 11), che « l'apparente novità di più di un sistema è dovuta soltanto alla novità dell'applicazione o disposizione dei vecchi elementi che vi compaiono » (p. 12) e che, infine, « la storia della filosofia, e di tutte le fasi della riflessione umana è, effettivamente, in gran parte, una storia di confusioni di idee » (p. 28).

E, certo, appare « tragica » l'impotenza dell'uomo a *sviluppare*, per motivi fisici, psicologici, storici, quel rapporto all'essere e alla verità che lo costituisce come tale.

Pure, anche se lo sviluppo è inadeguato o impacciato, in qualsiasi autore — come mostra la stessa analisi del L. — è dato riscontrare la presenza di certe soluzioni *universali* e, in ogni caso, una certa consapevolezza problematica. Quanto dire che il livello di partecipazione alla verità non toglie il *fatto* universale di tale partecipazione.

La giusta attenzione di Lovejoy nei confronti della contingenza e la sua convinzione che « il mondo dell'esistenza concreta... non è una imparziale trascrizione della sfera delle essenze, e neanche una traduzione della logica pura in termini temporali » (p. 355) lo hanno indotto quasi *in contrario* a studiare la tradizione « razionalistica » dell'Occidente, reggentesi su quel « principio di ragion sufficiente » che — se trova solo in Leibniz la sua formulazione esplicita — è tuttavia presente in modo sotterraneo sin nei primi pensatori greci.

In questa tradizione ogni essere ha una ragione *necessaria* ed un suo preciso « posto » nell'ordine generale cui è legato da ferrei rapporti. Gli esseri del mondo costituiscono per essa una grande catena composta « da un infinito numero di anelli disposti in ordine gerarchico » (p. 65). Dagli esseri *minimi*, quasi vicini alla non esistenza, si va « attraverso 'ogni possibile' grado fin all'*ens perfectissimum*; oppure, in una versione alquanto più ortodossa, fino al genere più alto possibile di creatura, la cui disparità dell'Essere Assoluto si riteneva ancora infinita » (ib.). La perfezione del mondo è data perciò dalla sua *pienezza*, dal fatto cioè che esso è la realizzazione di tutti i possibili presenti nella mente divina. Non è pensabile, in altre parole, che nella natura si dia un *vacuum formarum*. Lo stesso S. Tommaso dichiara « preferibile » la *varietà* delle

nature ad una mera moltiplicazione di *una* natura, per quanto perfetta (p. 83). In una delle più importanti teodicee settecentesche la bontà di Dio viene intesa soprattutto come « compiacimento della pienezza e diversità degli esseri finiti, piuttosto che dell'armonia e della felicità » (p. 238). Strettamente congiunto al principio di pienezza è, in questa tradizione, quello di continuità. Se tutto è *pieno*, se tutti i possibili sono realizzati, non esistono salti nell'ordine delle forme naturali. Ma — come mostra acutamente il L. — questo principio doveva entrare in contrasto con quello di *gradazione* che stabilisce una differenza di valore tra i vari anelli dell'ordine gerarchico. Il principio di continuità, rigidamente applicato, faceva smarrire le *distinzioni* e preparava la strada all'evoluzione e alla conseguente crisi della idea di un *ordine* gerarchico.

I principi della pienezza e del continuo, « concepiti come tali da esprimersi in una successione e non in un ordine cosmico bell'è pronto » (p. 284), generano la « temporalizzazione » della catena dell'essere ed infine la dissoluzione di questo organismo concettuale.

Un altro motivo di crisi sorse dalla discussione sulla funzione dell'uomo nella catena dell'essere. Si oscilla tra la esortazione, di sapore reazionario, a non oltrepassare i limiti specifici della « condition humaine » ed il riconoscimento della « insoddisfazione » dell'uomo come tratto distintivo di quest'ultimo rispetto agli altri esseri, esaltandosene, in tal caso, la capacità di *ascendere* la « scala » degli esseri verso la perfezione assoluta.

L'esito della tradizione razionalistica si coglie, secondo L., nella filosofia romantica. In Schelling, il quale — in polemica con Jacobi — « definisce Dio come una *vita*, non soltanto quello che era in origine la compiuta e immutabile

Catena dell'Essere si muta in un Divenire... ma Dio stesso è situato in questo Divenire ed identificato con esso » (p. 349).

Ma Schelling ha, per L., un altro merito fondamentale, quello di aver dimostrato l'impossibilità della coesistenza fra il nucleo di idee fin qui esaminato e la filosofia « ultramondana », fondata sul presupposto che la realtà *vera* sia qualcosa di totalmente altro da tutto ciò che è proprio della vita ordinaria dell'uomo. Questa filosofia — che esaspera il tema dell'autosufficienza e della libertà assoluta ed imperscrutabile di Dio — può essere solo contraddittoriamente congiunta alla filosofia del Dio « primo anello » di una catena di esseri in cui si realizza il suo amore: « il più strano trionfo dell'autocontraddizione... fu forse la fusione di questa idea di una perfezione in sé contenuta e racchiusa — di quell'eterno introverso che è il Dio di Aristotele — con l'idea giudaica di un creatore temporale, di un indaffarato potere intermedio che opera ciò che è giusto nel tramestio della storia, e — nello stesso tempo — con l'idea, propria del Cristianesimo primitivo, di un Dio la cui essenza è amore sovrabbondante e che partecipa di tutti i dolori delle sue creature » (p. 166). È superfluo soffermarsi sulla diversità di atteggiamenti morali implicati da queste due concezioni fondamentali e paradossalmente congiunti nella tradizione etica: da una parte il *contemptus mundi*, dall'altra il riconoscimento della « necessità e dignità esistenziale di tutti i concepibili generi di esseri finiti, temporali, imperfetti e corporei » (p. 51).

È impossibile, e sarebbe inutile, seguire il L. nella sua ricchissima analisi. Appunto per questo ci siamo limitati ad illustrare brevemente l'impianto di

taluni problemi. Si tratta certamente, come leggiamo nella presentazione editoriale — di « uno dei libri... più vivi, intelligenti e stimolanti che mai siano stati scritti ».

Ma è veramente un libro *sulla storia intellettuale*, come ci suggerisce la stessa presentazione?

Diremmo di no. Nonostante l'estrema ricchezza di citazioni e di riferimenti, L. non fa che sviluppare — servendosi di esempi, la cui connessione reale e storica appare spesso problematica, anche se quella *logica* può riuscire persuasiva. Inoltre, badando troppo alle affermazioni e ai *risultati*, L. a volte dimentica che spesso « mentre le concezioni rimangono esteriormente simili, le loro fondamenta logiche sono mutate ». L'avvertenza è importante ed il merito ne va a Vartanian (*Diderot e Descartes*, tr. it., Milano, 1953, p. 63). Pure sarebbe ingiusto contestare in ogni caso una autentica analogia — anche tra pensatori notevolmente *lontani* — nei riguardi di problemi fondamentali.

Certo è però che — come la stessa analisi di L. indica — dagli stessi principi possono « logicamente » derivare conseguenze, e non altre? Perché la storia intellettuale segue quel certo corso? Su questo punto la ricerca storica *simpliciter* potrebbe dirci molte cose. Bisogna però rivedere, naturalmente, la nozione stessa di *storia intellettuale*.

In conclusione, il *destino* dell'opera di L. sarà forse quello di una *utilizzazione* sia da parte di uno storicismo metodologicamente più scaltrito, sia da parte di quella « intelligente » storiografia « teoretica » ansiosa di « materiale » a buon mercato.

È superabile però che — nella crisi della metodica di L. — si salvi la sua concretezza di indagine, capace di scorgere, e di segnalare, anche l'influsso di

fattori umani *esterni* alla filosofia, come riflessione pura sui problemi. Questa concretezza è uno dei pregi maggiori dell'opera di L. e si riporta a quella giusta introduzione della finitezza antropologica di cui si discorse all'inizio. Finitezza antropologica che occorre aver presente, in questo caso non per angosciarsene o per alimentare il gusto di una « gloria dell'imperfetto », ma per tenere sempre vivo quel senso della *umanità* della filosofia, senza il quale non si può fare, concretamente, nemmeno storia della filosofia.

ROSARIO VITTORIO CRISTALDI

GIUSEPPE PRESTIPINO, *Lavoro e conoscenza nell'arte*, Libreria scientifica editrice, Napoli, 1967, un vol. di pp. 274.

In questo volume (che è il settimo della ben nota collana *Quaderni di Filosofia*, diretta da Cleto Carbonara, settimo di una serie di lavori tutti pregevoli compreso questo che ora è apparso) l'Autore comincia col porsi il problema di una distinzione fra le varie forme d'arte. Su quale base fondarla? Esaminate e scartate dopo un attento esame dei presupposti sui quali essi si fondano i diversi criteri che si sono fino ad ora seguiti per operare una tale distinzione, il Prestipino ammettendo che l'arte abbia « un suo innegabile carattere conoscitivo » (anche se fra parentesi ci dice: « non importa, qui, decidere se in linea subordinata »), conclude che il miglior modo per arrivare a una distinzione veramente valida fra le varie arti è quello di ricondurre le *categorie estetiche* (come Egli le definisce) alle categorie logiche, le quali alla loro volta si identificano con le strutture ontologiche primordiali. Si tratta (e crediamo a questo modo di essere più precisi), di trovare il

criterio di discriminazione delle varie forme d'arte nello stesso criterio di discriminazione fra le varie categorie logiche, le quali alla loro volta sono le categorie della realtà.

Basandosi su questo criterio il Prestipino distingue: 1) *Arti figurative*, che guardano essenzialmente alla *qualità* della forma o del colore; 2) *Arti plastiche*, che hanno riguardo alla *quantità* dei volumi e degli spazi; 3) *Arti musicali*, che « scandiscono, essenzialmente, il ritmo e così l'evoluzione e il movimento del divenire in quanto tale »; 4) *Arti letterarie*, che rappresentano soprattutto lo *essere*, la realtà, come « materia » o « soggetto » di ogni vicenda e di ogni cangiamento ».

Il problema che ora si pone è quello dell'arte considerata come attività produttiva, come *lavoro*. Il lavoro è una azione che si esercita in un incontro fra l'uomo e la natura che gli sta, per così dire, di fronte. Ora il problema estetico (che è, come abbiamo visto, logico-estetico, date le premesse dalle quali muove il nostro Autore), consiste qui nel vedere in che modo « dall'attività produttiva consapevole... scaturisca l'attività intellettuale 'separata' dalla produzione e come dalla coscienza immersa nei processi del lavoro sorgono le forme della coscienza intellettuale (e quindi le forme della sovrastruttura), che si distaccano dai processi effettivi della produzione o che reagiscono su di essi subordinandoli a sè ». La teoria e la pratica sono strettamente legate nel senso che la prima si traduce nell'altra e questa ritorna alla prima. C'è un movimento fra i due poli costituiti dalla teoria e dalla pratica, movimento che si dirige in due opposte direzioni: un movimento è quello che dalla pratica enuclea una teoria, come suo « riflesso », « rispecchiamento » o « proiezione » speculativa, un altro è

quello che traduce la teoria in pratica, « applica » cioè la teoria alla pratica. Ora il primo rapporto che così si istituisce fra teoria e pratica, e che il nostro autore definisce « induttivo », è quello che costituisce, essenzialmente, la forma estetica del conoscere, il secondo, che il nostro autore definisce « deduttivo », costituisce invece la forma razionale del conoscere. Tutto questo non significa che l'attività estetica si svolga su un piano suo proprio, indipendente dalla pratica, e quindi dalla realtà concreta in cui questa si svolge: al contrario significa che l'attività estetica è legata e subordinata al fare pratico. È vero che essa si muove in direzione opposta rispetto all'attività pratica, quasi a volersi staccare e liberare da essa, ma comunque sempre dalla pratica essa deve muovere e sempre ad essa, malgrado i suoi tentativi di evasione, di trasfigurazione, di spiritualizzazione della realtà finisce con l'essere ricondotta. « La 'libertà' è ancora, sotto un certo aspetto, un'illusione. Il gioco si svolge nel cerchio incantato delle vitali necessità e ne è posseduto. L'arte, come proiezione della realtà pratica, ne raccoglie e dilata l'eco nella interiorità della coscienza, ma è incapace di 'mordere' sulla realtà. Essa si dibatte nella insanabile antinomia di una vocazione contemplativa che rimane, per contro, nell'orbita dell'attività operativa e non riesce ancora a sussumere e a dirigere l'attività operativa ». Da qui l'importanza della tecnica e la sua priorità rispetto alla ideazione estetica, il condizionamento per meglio dire dell'idea estetica da parte della tecnica; il che porta come conseguenza la intraducibilità di un'opera d'arte in un'altra, appunto perchè la tecnica dell'una non è la tecnica dell'altra, e a maggior ragione di un'opera d'arte in una forma diversa data la diversità logico-gnoseolo-

gica delle categorie che presiedono alle varie forme d'arte.

Si pone ora un problema che per un filosofo marxista quale è il nostro Autore acquista un peso tutto particolare: qual è la funzione dell'individualità nella produzione artistica? A questa domanda il Prestipino risponde risolutamente che l'arte rimane comunque il risultato di una esperienza vissuta dall'individuo, « conquista individuale di addestramento, di istruzione, e inoltre ambizione e orgoglio, raccoglimento e solitudine e dramma dell'io, ansia dell'io, lotta disperata o esaltante contro la tirannia del tempo e degli anni ». Non solo ma nei riguardi dell'arte (come in quello della scienza) deve esistere la possibilità di una libera competitività, di una « libera concorrenza », diversa da quella che ha luogo in certa economia di mercato, in quanto questa porta allo sviluppo dei « talenti » che la società deve incoraggiare e agevolare; e quindi libertà, intesa però nel senso della via migliore per giungere, nell'arte come nella scienza, attraverso la possibilità di un dissenso critico e di alternative feconde, e alla emulazione selettiva, per giungere dicevo alla conquista della « verità » politica.

L'arte, conclude il nostro Autore, non è come la religione e come il mito destinata a morire per cedere il posto ad altre forme di attività. Certo essa si trasforma; la sua importanza diminuisce nei confronti della scienza a mano a mano che l'uomo progredisce; cambia anche la sua forma e la sua natura; ma rimane in ogni modo un bisogno insopprimibile dello spirito umano e un elemento indispensabile della sua educazione e formazione.

Non è facile, attraverso questo schema che ne ho dato, farsi un'idea adeguata di questo importante libro del Prestipino, importante perchè rimette in discus-

sione ad uno ad uno tutti i problemi di fronte ai quali si trova un'estetica che si mantiene fedele ai principi fondamentali del marxismo: nei confronti dei quali il nostro autore mantiene appunto quella libertà che Egli ritiene necessaria non solo alla produzione estetica ma alla ricerca della verità.

GIOVANNI A. BIANCA

MARTIN HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, Presentazione e traduzione di F. Chiodi, La nuova Italia editrice, Firenze 1968, pp. XI+355.

MARTIN HEIDEGGER, *Introduzione alla Metafisica*, traduzione di G. Masi, Presentazione di G. Vattimo, Mursia editore, Milano, 1968, pp. 216.

Molto si scrive, anche in Italia, su Heidegger, ma ben poco si traduce. Sono infatti note le difficoltà, a volte quasi insuperabili, del testo heideggeriano. Nella schiera sparuta dei traduttori il posto di maggior rilievo spetta certamente a Pietro Chiodi, che ci presenta ora i famosi *Holzwege*. Va da sé che è impossibile recensire questi saggi, la cui profondità impone un lavoro di attenta analisi con contenibile nei termini di una recensione. Ci limiteremo quindi a rammentare i temi affrontati dall'indagine penetrante del filosofo: *L'Origine della opera d'arte* (pp. 3-71); *L'epoca della immagine del mondo* (71-102); *Il concetto hegeliano di esperienza* (103-190); *La sentenza di Nietzsche: « Dio è morto »* (191-247); *Perché i poeti?* (248-298); *Il detto di Anassimandro* (299-348). Segue, a cura del Chiodi, un utilissimo *Glossario* (351-354).

Dato che « alcuni dei saggi si rivolgono a un pubblico di non specialisti », (p. XI) il curatore avrebbe potuto arricchire il volume con qualche essenziale

indicazione bibliografica ricordando, ad es., al lettore italiano le riserve formulate nel classico libro di K. Löwith — da recente tradotto col titolo *Saggi su Heidegger* (Einaudi, Torino, 1966) — o suggerendo ad es., per quanto riguarda l'ultimo saggio, il confronto con lo scritto di E. Severino, *La parola di Anassimandro*, altra interpretazione speculativa di rilievo del famoso frammento anassimandreo.

Mentre stendiamo questa nota informativa, abbiamo la gradita sorpresa di ricevere, in traduzione italiana, anche la heideggeriana *Einführung in die Metaphysik*. Gianni Vattimo, serio studioso italiano di Heidegger, vi ha premesso una rapida introduzione (pp. 5-9) in cui mette a fuoco il peculiare significato del libro nello sviluppo del pensiero di Heidegger. Certo, tra le opere heideggeriane questa è forse la più « scolastica ». Il suo linguaggio, sempre assai ricco, non ha l'efficacia di certe pagine degli *Holzwege* o di *Was ist Metaphysik?*. Si tratta però indubbiamente dell'opera più agevolmente affrontabile per il neofita heideggeriano. Attraverso le rigide distinzioni ed i seri esempi della prima sezione (*La domanda metafisica fondamentale*, pp. 13-63) il lettore coglie già chiaramente il senso della fondamentale distinzione heideggeriana tra Essere ed Ente. Le riflessioni *Sulla Grammatica e sulla etimologia della parola « essere »* (63-84) lo mettono efficacemente a contatto con l'ermeneutica heideggeriana. Il breve capitolo sull'*Essenza dell'essere* (95-102) lo riporta alla meraviglia metafisica. L'ultimo capitolo (*La limitazione dell'essere*, p. 102-200) offre tutta una serie di indicazioni essenziali circa i rapporti essere-divenire, essere e pensare, essere e dovere ecc. L'opera « didattica » di un genio, insomma. Di bibliografia, anche qui, punta. Ma i meriti di

Chiodi e di Masi (e anche di Vattimo) sono troppo grandi perché la constatazione si trasformi in rimprovero. Dobbiamo invece ringraziarli per la loro fatica, che ci permette di leggere agevolmente alcune tra le pagine più alte della filosofia contemporanea.

ROSARIO VITTORIO CRISTALDI

ENRICO FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Ed. Einaudi, Torino, 1968 (Seconda Edizione).

Appare questa seconda edizione dell'opera del Fubini già apparsa in prima edizione nel 1964. Di questa seconda edizione dell'opera c'è da dire intanto quello stesso che si può dire della prima: essa è l'unica opera del genere che esista in Italia. La trattazione prende le mosse dal pensiero del secolo XVII perché in quel secolo ha inizio veramente la storia dell'estetica musicale: prima di quel secolo si hanno o accenni a una vera e propria estetica musicale o trattazioni nelle quali la musica viene assimilata e assorbita in altre attività o in altri fatti in modo che le sue caratteristiche proprie giovino col confondersi con quelle di tali altre attività o fatti.

La trattazione del nostro autore è condotta secondo una strada maestra costituita dal problema del significato della musica e della sua capacità o meno ad esprimere la realtà umana. La visione di questo problema non serve a limitare e a circoscrivere la trattazione stessa la quale non trascura di prendere in considerazione tutti gli altri problemi che si affacciano di volta in volta durante il corso della storia, ma segna, come appunto dicevo, una strada che assicura organicità e linearità alla trattazione stessa e le impedisce di ridursi a una semplice esposizione di teorie che si susseguono attraverso il tempo. Si ha così

un'immagine chiara del corso dell'estetica musicale e, insieme, dei problemi che attraverso questa storia sono andati via via maturando.

Tutto questo, come dicevo, vale per la prima come per la seconda edizione. Per quanto riguarda poi in particolare quest'ultima bisogna dire che qui si tratta *veramente* di un'edizione arricchita e accresciuta (il che si suole dire sempre in ogni seconda edizione anche quando ciò non risponde a verità). Segnaliamo intanto l'introduzione di temi che nella prima edizione non erano stati trattati, quali il pensiero di Algarotti, di Arteaga, di Eximeno e di altri autori del Settecento, l'esame della storiografia musicale nello stesso secolo, il maggiore spazio dato al pensiero sulla musica di autori come Herder, Schelling, Nietzsche, Mozart, Goethe Beethoven, ecc. Ma degno soprattutto di nota ci sembra l'«aggiornamento» dato a questa seconda edizione con aggiunte riguardanti i contributi di autori contemporanei alla trattazione del problema della musica. Così vediamo qui trattati autori come Lévi-Strauss per il suo recente volume «Il crudo e il cotto», dove egli accosta la struttura del linguaggio musicale a quella del mito, come Boris de Schoezer che vede il significato della musica non fuori di essa, ma nella musica stessa («la musica» afferma questo autore, «non ha un senso, ma è un senso»), e (per volere terminare con questo esempio) vediamo ripreso in esame il pensiero di Gisèle Brelet, la quale in un suo scritto recente accetta le posizioni della musica d'avanguardia il che sembra un rinnegamento delle sue precedenti posizioni e della sua concezione filosofica generale.

Un'opera, come si può vedere da questi brevi accenni, degna di particolare attenzione.

GIOVANNI A. BIANCA

Prof. QUINTINO CATAUDELLA, *Direttore responsabile*

Finito di stampare il 31. III. 1969 nella Tipografia dell'UNIVERSITÀ DI CATANIA
Autorizzazione 6 VII 1948 n. 25 del Registro Periodici del Tribunale di Catania

Proprietà letteraria - Registro pubblico generale delle opere protette, n. 1/C 37303

STUDI in onore di Carmelina Naselli

SOMMARIO

VOL. I — *Premessa*. - *Tabula gratulatoria*. - *Scritti di C. Naselli*. - FRANCESCO ALZIATOR, Gli ex voto marinari di Horta in Faial. - GIUSEPPE BONOMO, Sébillot e i « Contes populaires ». - GIOVANNI B. BONZINI, La canzone dell'*Avvelenato* nella tradizione popolare italiana. - SANTINO CARAMELLA, Demopsicologia e folklore. - ANTONIO CASTILLO DE LUCAS, Comentarios de un médico al libro « Adagios y fabulas de Fernando de Arceo ». - QUINTINO CATAUDELLA, Canzoni della malmaritata nella Grecia classica. - FERNANDO DE CASTRO PIRES DE LIMA, A medicina e os médicos nos « Diálogos de Pedro Mexia ». - NIEVES DE HOYOS SANCHO, Construcciones tradicionales. Los silos de Villacañas. - JOSÉ GELLA ITURRIAGA, La sirena in la literatura oral española. - ERNESTO GIAMMARCO, Il nome del « Calabrone » nelle tre Venezie. - SEBASTIANO LO NICRO, Il tema del « Tempo illusorio » nella narrativa tradizionale. - ALBERT MARINUS, « Auxiliarité » des sciences. - MILKO MATICETOV, Il furto del fuoco a Resia, in Sardegna e nel mito prometeico. - GAETANO PERUSINI, *Exempla* e tradizioni popolari nelle prediche di un frate trapanese del Seicento. - GIORGIO PICCITTO, Problemi di restauro linguistico a proposito di una leggenda popolare siciliana su S. Cristoforo. - ROGER PINON, Les crécelles de la semaine sainte à Fleurus en Hainaut. - MARIA RACITI, Un contrasto dell'Anima col Corpo in dialetto siciliano. - MARGARIDA RIBEIRO, Cerzedelo e a sua festa das cruces. - AURELIO RIGOLI, Due manoscritti inediti di S. A. Guastella. - SALVATORE SANTANGELO, Screzii e favori in Paradiso. - PAOLO TOSCHI, Ultime tracce di antiche canzoni. « Parsonarella ». - ANTONINO UCCELLO, Proverbi calendariali brianzoli. - ALBERTO VECCHI, Il culto delle immagini.

VOL. II — LUIGI ALFONSI, Un capitoletto eucheriano. - GIOVANNI BIANCA, Sull'attualità dell'arte contemporanea. - STEFANO BOTTARI, Ancora sul « Maestro di San Martino ». - VITTORE BRANCA, L'« irrequieto » Panzini e il buon senso critico di Pancrazi. - ANTONIO BRANCAFORTE, Riflessioni estetiche a proposito della poesia di Alessandra Capocaccia Quadri. - GIUSEPPE A. BRUNELLI, Contributo al Commento di Baudelaire: La mort des pauvres. - ALBERTO M. CIRESE, Revisione di nozioni correnti: Lo stornello. - FRANCESCO DELBONO, Sulle origini del nome di popolo « Deutsch ». - FRANCESCO DELOGU, Notarella manzoniana = « siés baraòs trapolorum ». - GINA FASOLI, Re Enzo tra storia e leggenda. - GIOVANNA FINOCCHIARO CHIMIRRI, « La costanza della ragione » di Vasco Pratolini. - OTTAVIO MORISANI, Colonnella del Quattrocento nel Duomo di Nola. - CARLO MUSCETTA, Le Ballate del « Pecorone ». - CARMELO MUSUMARRA, La leggenda di Candaule. - CARMELO OTTAVIANO, Didattica e pedagogia. - ETTORE PARATORE, Pietro Aretino rielaboratore di Virgilio. - ALESSANDRO PELLEGRINI, Introduzione alla lettura di Christoph Martin Wieland. - GINO RAYA, « I Malavoglia » del Verga. - MARIA SIGNORELLI, Quando i fantocci si animano. - ENZO SIPIONE, Di alcune investiture feudali nella Contea di Modica. - GIOVANNI TROPEA, Sei nuovi testi siciliani della novellina dei « Vocaboli ».

Vol. I, pp. XXVIII+464; vol. II, pp. 370.

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

ISTITUTO DI STORIA DELLE TRADIZIONI POPOLARI — CATANIA

Prezzo dei due volumi inseparabili L. 10.000

PUBBLICAZIONI

DELLA FACOLTÀ DI LETTERE DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

1) S. BOTTARI. L'architettura della Contea	(esaurito)
2) C. MUSUMARRA. La prima raccolta di canti popolari siciliani	L. 2.000
3) B. PANVINI. Giraldo di Bornelh	» 2.000
4) S. BOTTARI. Il Maestro di S. Martino	(esaurito)
5) G. FASOLI. Cronache medioevali di Sicilia	» 1.500
6) G. AGNELLO. Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia	» 1.000
7) L. BELFIORE. La Basilica di Murgo	» 2.000
8) G. PICCITTO. Per un moderno vocabolario siciliano	» 1.000
9) A. PELLEGRINI. Gottsched Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung	» 2.000
10) G. NATALI. Gabriele D'Annunzio e gli scrittori italiani	» 1.000
11) Le rime di Bonifacio Calvo, a cura di F. BRANCIFORTI	» 2.000
12) R. M. RUGGIERI. Umanesimo classico e Umanesimo cavalleresco italiano	» 800
13) B. PANVINI. Il ritmo cassinese	» 800
14) V. CHAUVET. Manzoni - Stendhal - Hugo e altri saggi su classici e romantici, a cura di C. CORDIÉ	» 3.000
15) C. MUSUMARRA. Vigilia della narrativa verghiana	(esaurito)
16) S. SANTANGELO. Dante e i Trovatori provenzali	» 3.000
17) M. MARIANELLI. Rudolf Borchardt e la restaurazione creatrice	(esaurito)
18) L. B. ALBERTI. De Statua, introduzione di O. MORISANI	» 800
19) M. MARIANELLI. Appunti su Novalis	» 1.000
20) T. WATSON. Ἐκατομπαθία, (1582), a cura di C. G. CECIONI	» 2.000
21) V. GASTALDI. Jean-Pierre Camus	» 2.500
22) C. CORDIÉ. « Gian Pietro da Core » e la società italiana della fine dell'Ottocento	» 1.500
23) M. R. CATAUDELLA. Atene fra il VII e il VI secolo. Aspetti economici e sociali dell'Attica arcaica	» 3.500